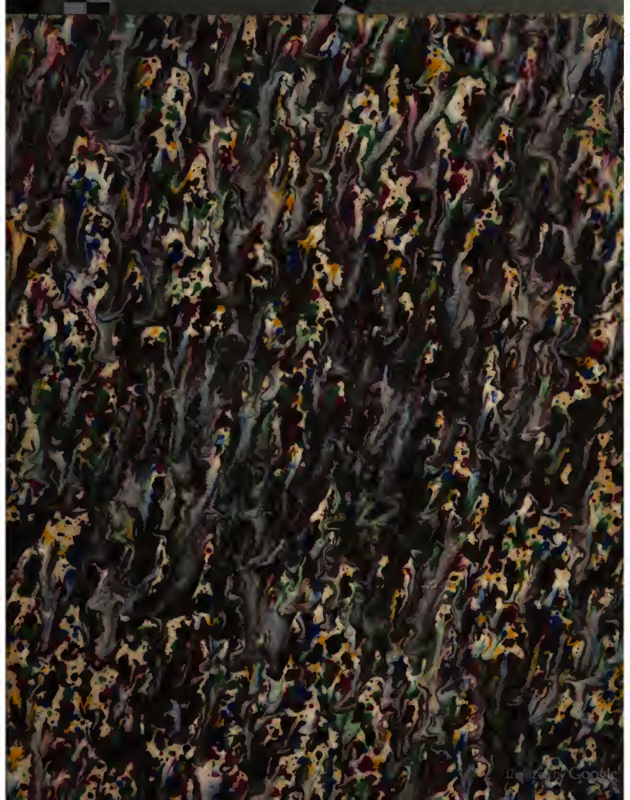


MONUMENTS

D'ARCHITECTURE

DE

SCULPTURE ET DE PEINTURE

DE L'ALLEMAGNE

DEPUIS L'ÉTABLISSEMENT DU CHRISTIANISME JUSQU'AUX TEMPS MODERNES

PUBLIÉS

PAR ERNEST FÖRSTER

TEXTE TRADUIT EN FRANÇAIS

PAR MM. W. & E. DE SUCKAU



PARIS

A. MOREL, LIBRAIRE-ÉDITEUR

13, RUE BONAPARTE, 13

—

1866

MONUMENTS
D'ARCHITECTURE

DE

SCULPTURE ET DE PEINTURE

DE L'ALLEMAGNE


IMPRIMERIE J. CLAYE
PARIS

MONUMENTS
D'ARCHITECTURE

DE

SCULPTURE ET DE PEINTURE

DE L'ALLEMAGNE

DEPUIS L'ÉTABLISSEMENT DU CHRISTIANISME

JUSQU'AUX TEMPS MODERNES

PUBLIÉS

PAR ERNEST FÖRSTER

TEXTE TRADUIT EN FRANÇAIS

PAR MM. W. et E. DE SUCKAU



SCULPTURE

TOME SECOND

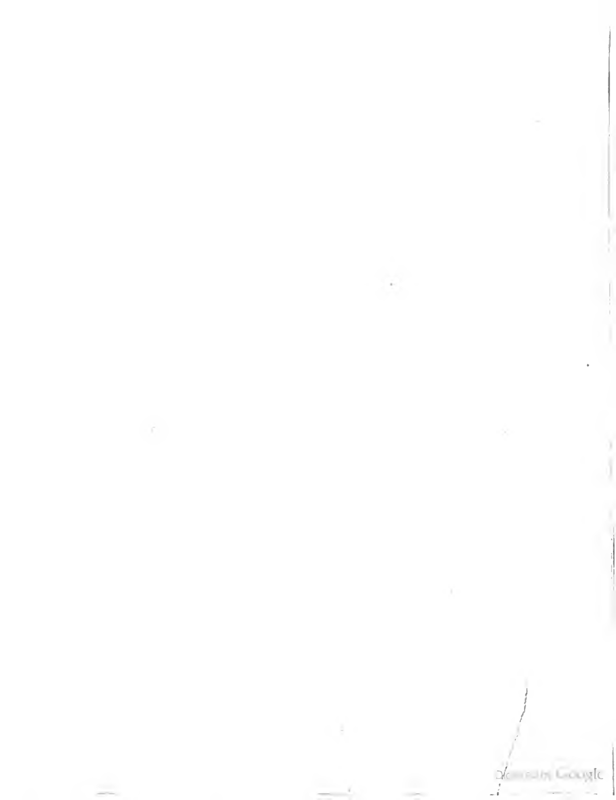
PARIS

A. MOREL, LIBRAIRE-ÉDITEUR

13, RUE BONAPARTE

—

1866



SCULPTURE

PIERRE TOMBALE D'AGNÈS BERNAUER

A STRAUBING

AVEC UNE PLANCHE.

Il y a dans le cimetière de Saint-Pierre, à Straubing, sur le Danube, une petite chapelle gothique, et dans l'intérieur de celle-ci, appliquée contre la muraille, une pierre tombale dont nous donnons le dessin, qui toutes deux conservent la mémoire d'un tragique épisode de l'histoire de la maison princière de Bavière et qui témoignent en même temps d'un assez grand développement de l'art en Bavière pendant la première moitié du XVe siècle. La chapelle et la pierre tombale sont consacrées à la belle Agnès Bernauer, si célèbre par son amour et par sa mort cruelle, tant plainte et tant chantée.

Albert, fils unique du duc Ernest de Bavière, né en 1396, prince bien fait de sa personne et chevalier accompli, avait été fiancé à la princesse Élisabeth de Wurtemberg; mais celle-ci avait déjà promis secrètement sa main et elle sacrifia sa couronne ducale de Bavière à l'alliance du comte Jean de Werdenberg. Cela eut lieu en 1430 et Albert apprit à Augsbourg la fuite de sa fiancée au moment même où il voyait dans cette ville la fille du barbier Bernauer, surnommée l'ange, à cause de sa grâce et de sa vertu, pour laquelle il s'éprit d'un ardent amour. Il réussit à décider Agnès, sous promesse de mariage, à le suivre à son château de Wohburg à Straubing, et, après y avoir été mariés en secret devant témoins, ils y vécurent plusieurs années dans un bonheur parfait. Le duc Ernest, qui ne vivait pas lui-même très-régulièrement et qui eut à pourvoir plusieurs enfants naturels, ne prit pas d'abord la chose très au sérieux. Mais Albert se montrant constant

dans son amour et le mariage secret semblant regardé par lui comme un mariage légitime, son père, après de vaines tentatives pour lui faire contracter une union conforme à sa naissance, crut devoir employer la force pour mettre un terme à la mésalliance de son fils. En 1434, on devait célébrer à Ratisbonne un tournoi auquel, indépendamment du comte palatin Jean d'Amberg et de son fils Christophe et de beaucoup de chevaliers de la Bavière, le duc Albert était aussi attendu. Mais lorsque celui-ci se présenta pour entrer en lice, l'entrée lui en fut refusée, parce que, comme on le lui signifia, il avait manqué aux lois de la chevalerie en vivant « en concubinage avec une fille. »

Dans l'excès de son indignation, Albert reconnut publiquement Agnès pour son épouse légitime, la conduisit dans son château de Straubing, lui donna une cour et la fit appeler duchesse. Cela acheva d'épuiser la patience du père, et comme, son frère Guillaume étant mort le 11 septembre 1435 avec un fils qui venait à peine de naître, et un second fils né après la mort de son père ne paraissant pas destiné à vivre, la maison ducale se trouvait en danger de s'éteindre, le duc Ernest résolut de rompre par la force le mariage de son fils. Albert était justement absent de Straubing. Agnès, par l'ordre du duc, fut arrêtée, chargée de fers et menée devant un tribunal spécial. Comme sa perte était résolue d'avance, sa noble et courageuse défense dans laquelle elle se présenta comme l'épouse légitime d'Albert et reconnue telle par lui, fut traitée de crime d'État qui ne pouvait être expié que par la mort. Cette sentence fut confirmée par le duc Ernest, qui donna au juge de Straubing, Emeran Nusperger de Kalmperg, l'ordre de faire noyer Agnès dans le Danube. Cet ordre cruel fut aussitôt exécuté. Liée avec des cordes, la belle et innocente jeune femme fut conduite sur le pont du Danube et précipitée, à la vue du peuple, par les mains du bourreau, dans le fleuve; et comme celui-ci, plus compatissant que les hommes, la ramenait vers le bord où le cri de détresse de la mourante pouvait émouvoir quelque âme charitable, le bourreau saisit avec une perche sa chevelure d'or et la tint enfoncée sous l'eau jusqu'à ce qu'elle eût expiré.

Le corps de l'infortunée Agnès fut retiré du Danube et enseveli par l'ordre du duc Ernest dans le cimetière de Saint-Pierre. Albert n'apprit l'événement qu'à son retour à Straubing. Sa douleur ne connut pas de bornes. Après être revenu de sa première stupeur, il jura avec le plus violent emportement de ne pas prendre de repos qu'il n'eût tiré de son père et de ses barbares conseillers une vengeance sanglante. A cette fin, il se rendit auprès de son cousin Louis le Barbu, d'Ingolstadt, souvent en lutte avec le duc Ernest; il le décida sans peine à marcher avec lui contre son père, et, entraîné par la soif de vengeance, il mit à feu et à sang son propre héritage.

L'intervention de l'empereur amena une réconciliation. Albert quitta Ingolstadt et retourna auprès de son père à des conditions auxquelles le père put souscrire sans plus rien avoir à redouter pour le cœur de son fils. Agnès, dans la prévision peut-être du danger qui la menaçait, s'était fait construire un caveau près de l'autel dans le cloître des Carmélites à Straubing. Un acte du 13 décembre 1435 et du samedi de Pâques 1436, rédigé de concert par le duc Albert et par son père le duc Ernest et muni du sceau des deux parties, portant qu'une messe quotidienne à cet autel et d'autres cérémonies et prières seraient instituées à perpétuité pour la « respectable



DALLE FUNERAIRE D'AGNES BERNAUER — MONUMENTAL SLAB OF AGNES BERNAUER

et honorable dame Agnès Bernauer, » nous fait connaître les conditions imposées par l'âme profondément blessée du fils et auxquelles le père, malgré lui, dut consentir. Ce ne fut pas tout. Un second acte du 22 juillet 1436, rédigé par le duc Ernest sur la demande expresse de son cher fils le duc Albert et muni également du sceau de celui-ci, ordonna la construction d'une chapelle dans le cimetière de Saint-Pierre à Straubing, l'établissement d'une messe perpétuelle et la célébration d'une fête annuelle à perpétuité pour l'âme d'Agnès Bernauer. C'est la chapelle dont il a été question au commencement de cette étude et dans laquelle se trouve encore aujourd'hui la pierre tombale d'Agnès Bernauer.

D'autres faits attestent encore combien l'amour de la belle et bonne Agnès était profondément enraciné dans le cœur d'Albert. Bien que fiancé avec la princesse Anna de Brunswig dès le 6 novembre 1436, il voulut que son mariage ne fût célébré que le jour de la sainte Agnès, le 21 janvier 1437. Onze ans après la mort d'Agnès, il fonda encore, en 1447 et le même jour, de nouvelles messes avec des aumônes à l'autel des Carmélites, et il leur donna à cette intention plusieurs terres.

Si nous examinons maintenant la pierre tombale sur notre planche, il nous sera impossible de méconnaître la beauté touchante de la figure qui y est représentée. La tête couverte d'un voile et légèrement inclinée repose sur un coussin. Enveloppée d'un long et large manteau garni de peluche qu'elle relève sous les deux bras, Agnès tient dans ses mains croisées un cordon qui ne permet pas de distinguer si c'est un rosaire ou une corde. Les yeux sont fermés. Les joues et les lèvres ainsi que les doigts sont enflés, comme ils le sont ordinairement chez les noyés; d'ailleurs une douce expression de calme est répandue sur le visage. Deux petits chiens sont placés à droite et à gauche à côté des pieds; l'un se dresse avec un mouvement caressant, l'autre a l'aspect d'un animal noyé ou du moins mort.

La pierre est en marbre rouge, et selon toute vraisemblance, de la même époque que la chapelle dans laquelle elle se trouve. L'artiste de qui est le travail n'est nommé nulle part. Mais il s'y est montré un maître d'un goût noble et délicat et d'une grande chaleur de sentiment. Toute sa conception est celle d'une sainte martyre, et ce n'est pas sans intention qu'il a joint le symbole de la fidélité, de la fidélité jusqu'à la mort. Le visage a des traits si individuels qu'il semble avoir été modelé sur le masque après la mort, ce qui, d'après le récit que nous avons rapporté, n'a certainement pas été possible; mais un portrait de la morte a dû être entre les mains de l'artiste. Il faut aussi à cause de cela admettre que la pierre a été commandée par Albert et non par Ernest, le constructeur de la chapelle. La pierre qui, à terre, était exposée continuellement à être endommagée, a été, en 1785, sur l'ordre du prince électeur Charles-Théodore, appliquée verticalement contre le mur de la chapelle. Quant à savoir si la dépouille d'Agnès repose ici ou dans le cloître des Carmélites, c'est un point non éclairci.

L'EMPEREUR OTHON LE GRAND

DU GRAND PORTAIL DU DOME DE MAGDEBOURG

(HAUTEUR, 2m 54.)

AVEC UNE PLANCHE.

Quelque loin que nous remontions dans l'histoire de l'art, elle nous montre, dans tous les temps et chez tous les peuples, la sculpture développée avant la peinture. A l'époque de Phidias, la peinture se contentait encore de contours coloriés sans ombres; cent ans avant le Giotto, Nicolas Pisano avait été le restaurateur de l'art en Italie. En Allemagne, nous voyons des sculptures d'ivoire faites de main de maître dès le temps de l'empereur Henri II, et, à la fin du XIIe siècle, des statues de bois et de pierre (à Freiberg, à Wechselbourg et ailleurs) qui pourraient presque être appelées parfaites, tandis que les peintures de la même époque se dégagent à peine de la servitude du style byzantin.

J'ai donné, dans une peinture murale de la cour du dôme de Magdebourg, un exemple de l'art du dessin au commencement du XIVe siècle. L'effet général du dessin indique une main d'artiste, quoique les défauts de l'exécution pourraient en faire douter. La statue de l'empereur Othon, que montre notre planche, est à peu près de la même époque; mais à quelle distance n'est-elle pas, sous ce rapport, de la perfection artistique? Je dois ajouter tout de suite, — pour prévenir des méprises, — que les deux mains, grossièrement ciselées et maladroitement posées, sont une restauration moderne, probablement l'œuvre d'un sculpteur vulgaire, car elles font paraître le bras gauche hors de toute proportion, et la pointe, encore conservée de l'ancien sceptre, mal rattachée à la poignée.

L'empereur Othon, comme fondateur du dôme, y est honoré sous plusieurs formes. La statue qui nous occupe se trouve sur le pilier qui partage en deux la baie du grand portail occidental. L'empereur est figuré comme le représente l'histoire : d'une haute et forte stature; la tête et le cou reposent droits et fermes, mais sans roideur, entre les épaules, et le mouvement sûr et bien équilibré, avec quelque chose de relevé, nous offre déjà l'image du puissant souverain nettement conçue en vue de la représentation fidèle du caractère. Toute l'attitude, également, a —



KAISER OTTO DER GROSSE

L'EMPEREUR OTHON I.

THE EMPEROR OTHO I

dans l'intention du moins — quelque chose de ferme et de sûr. Elle est gâtée seulement par le défaut de proportion de la jambe droite, dont le haut de la cuisse est trop court; peut-être aussi par une certaine inexactitude dans le développement du corps, du côté droit, qui est la partie au repos.

Quant au vêtement, l'artiste a voulu évidemment représenter l'empereur dans sa majesté; mais il a évité l'imitation rigoureuse du costume. Ce n'est ni la couronne impériale, ni celle de couronnement; ce n'est ni le manteau de couronnement, ni le sceptre, ni le globe de Charlemagne. C'est un fait remarquable qui nous montre combien la sculpture s'était efforcée de s'assurer la libre ordonnance des formes, qui, ici par exemple, aurait été évidemment écrasée par le lourd manteau impérial.

L'artiste semble s'être appliqué particulièrement à la draperie; il ne s'est pas contenté de poser le vêtement avec intelligence et goût; il pénètre encore si savamment dans les moindres formes, et marque si nettement chaque pli et chaque brisure, qu'aucun endroit n'est traité d'une façon obscure ou capricieuse, et il montre dans le modelé des contours un sentiment délicat de la vie et de la variété du mouvement, qui n'appartient qu'à l'art le plus achevé. Il laisse voir également un rare talent artistique dans les contrastes entre les grandes surfaces et celles qui sont interrompues par des plis.

Si cependant cette statue ne nous fait pas éprouver une entière satisfaction, et si nous y reconnaissons encore un certain manque de liberté, cela tient à deux défauts que l'artiste aurait sans doute évités s'il avait fait sa statue d'après un modèle en argile; mais il semble avoir taillé immédiatement dans la pierre, et c'est ainsi qu'il a pu arriver qu'il n'y a pas un accord parfait dans les proportions, que la hanche droite est placée trop haut, que la tête est un peu trop forte, et que le centre de gravité n'ayant pas été rencontré juste, le côté droit de la figure n'est pas en équilibre.

Néanmoins cette statue demeure une œuvre très-précieuse qui nous montre la sculpture allemande au commencement du XIVe siècle dans le beau développement d'un mouvement artistique déjà ancien.

Au-dessus de la tête de l'empereur, il faut remarquer sous le dais une main bénissante dans les nuages. C'est « la main de Dieu », sans doute pour marquer que c'est « par la grâce de Dieu » qu'Othon possède sa puissance.

Le dais hexagone, terminé par un clocheton, ainsi que la console sur laquelle est posé l'empereur, sont dignes d'une attention spéciale, car ils offrent des formes gothiques parfaites, et permettent de conclure avec une assez grande certitude la date de la statue.

SCULPTURES DES BOISERIES DU CHŒUR

DANS L'ÉGLISE NOTRE-DAME A HALBERSTADT

(HAUTEUR, 1m 31.)

AVEC QUATRE PLANCHES.

C'est à juste titre que l'histoire de l'art a attaché une grande valeur à la décoration de l'église Notre-Dame, à Halberstadt. Cette église nous offre des œuvres considérables fort intéressantes pour la connaissance des premiers développements de l'art en Allemagne, et qui établissent une relation, jusqu'ici inconnue, avec un remarquable mouvement artistique dans d'autres contrées de la Saxe. Bien que le principal objet de notre description soit les statues du chœur, nous ne pouvons nous dispenser, pour en donner une intelligence plus claire, de jeter un coup d'œil sur la décoration générale de l'église.

L'église Notre-Dame était surtout richement décorée de peintures à fresque[1]. Les murs de la nef centrale, du chœur, de l'abside et des chapelles latérales à côté du chœur, en étaient couverts. Contre les murs de la nef centrale courait, au-dessous des fenêtres, une frise composée de divers feuillages de style roman, sur laquelle les encadrements peints des fenêtres reposaient avec leurs colonnettes. Sur les parois, entre les fenêtres, étaient peintes des figures isolées avec des banderoles dans les mains et des devises indiquant que c'étaient des prophètes. Malgré leur solennité, ces figures avaient du mouvement et de l'expression, et, quoique non développé, le sentiment de la beauté ne pouvait y être méconnu. Dans le dernier champ, à l'ouest, il y avait, au lieu d'une figure entière, deux figures en buste superposées : David, avec « *Ecclesia* », et Salomon, avec « *Regina Austrie* ».

Les peintures des murs avancés du chœur étaient tellement altérées, qu'aucune trace recon-

1. Je ne les ai pas vues avant la restauration. L'une des figures, que j'ai donnée dans les *Monuments*, peinture, T. 1, p. 13, a été dessinée d'après une ancienne copie. La restauration a substitué d'une manière étrange le moderne à l'ancien, en ne conservant tout au plus que l'ensemble de la composition et de l'ordonnance, si bien que ces peintures ne peuvent plus être d'aucun intérêt pour l'histoire de l'art au moyen âge. Dans l'abside, où l'on n'a trouvé que des fragments, on s'y est tenu, mais non sans les « rafraîchir, » de sorte qu'on ne peut plus rien retrouver de la « beauté raphaélique des têtes, » qui était vantée dans le *Kunstblatt*, 1845.

naissable n'en est venue jusqu'à nous. Contre les parois, entre les fenêtres du chœur, étaient les quatre grands prophètes (V. Daniel, *Peinture*, I, p. 13). Des rinceaux couvraient la voûte. Les voûtes de l'intersection, ainsi que les arcades, étaient couvertes de figures et autres peintures dont il ne reste plus rien. Dans l'abside on voyait divers sujets peints dans trois compartiments superposés. Celui du bas renfermait quatre médaillons : Marie consacrant un chevalier, qui va combattre pour la foi; le chevalier montant à cheval; le même rapporte blessé du champ de bataille; puis recevant le prix de sa victoire. Dans le compartiment du milieu, il y avait, entre les fenêtres, quelques saints. Dans la demi-coupole, on voyait Marie assise sur son trône avec trois saints de chaque côté. La simplicité de conception de l'ensemble de ces peintures, et la grandeur imposante des figures jointe au caractère purement symbolique des compositions, donnent à celles-ci une très-grande importance, et font d'autant plus regretter leur restauration, ou plutôt leur destruction, qu'il serait difficile de retrouver en Allemagne une église ornée de peintures murales aussi anciennes et aussi grandioses.

Il faut mentionner encore les autres peintures qui se trouvent dans les chapelles latérales. Une madone avec quatre apôtres; puis, plusieurs évêques, représentés dans un style byzantin primitif, se trouvent dans la chapelle sud-est, à côté du chœur. Au-dessus de l'entrée de cette chapelle était peinte la mort de la sainte Vierge. Les restes de cette peinture, auxquels il n'a pas été touché, laissent soupçonner une œuvre très-distinguée d'un peintre de Cologne de la fin du XIVe siècle. C'est à la même école, mais au milieu du XVe siècle, que semblent appartenir les peintures des murs et du plafond de la chapelle Sainte-Barbara, située également au sud-est. La restauration qu'on leur a fait subir leur a trop fait perdre de leur originalité pour qu'on puisse les introduire autrement que par une simple mention parmi les monuments de l'art allemand.

De toutes les sculptures de l'église Notre-Dame, celle qui frapperait tout d'abord les yeux, si elle était encore à sa place primitive, c'est le grand crucifix qui se trouve maintenant appliqué contre le mur dans le haut du transept nord. Il est, par la composition, tout à fait semblable à celui qui se trouve sur le grand autel de l'église conventuelle de Weichselbourg, et dont j'ai donné une copie et une description dans le premier volume (page 56). Cet excellent travail (que je ne trouve mentionné ni par Kuglers ni par Guast) acquiert encore une importance particulière par une imitation agrandie qui s'en trouve dans le dôme d'Halberstadt. On y voit, en effet, au-dessus de l'entrée du chœur, sur une poutre tendue horizontalement dans la largeur, un crucifix colossal avec les extrémités en trèfle. La croix même sur laquelle le Sauveur est attaché a un encadrement auquel appartiennent ces terminaisons en trèfle. Des anges y sont représentés; deux semblent soutenir les bras de la croix, un autre, en haut, tient la tablette avec l'inscription « *Jes. Naz. Rex* ». Dans la feuille de trèfle du bas est un vieillard qui embrasse la croix. Sous les pieds du Christ se tord un dragon. A sa droite est Marie, debout sur un serpent, les mains et les yeux tristement levés. De l'autre côté est Jean, debout sur une petite figure de roi écrasée, la joue appuyée sur la main droite. On voit encore, de chaque côté, un chérubin sur une roue, et au-dessous du trèfle inférieur de la croix, deux anges qui semblent la porter. Il y a, en outre, sur la longueur de la poutre, les bustes des douze apôtres; on voit que c'est, dans ses traits

principaux, la composition de Weichselbourg; les formes sont aussi, en général, les mêmes là et dans l'église Notre-Dame. Le travail pourtant est différent; il indique un sentiment moins délicat et porte l'empreinte évidente d'une imitation postérieure, sans toutefois s'écarter entièrement du style même. Il date, selon toute vraisemblance, de l'achèvement du chœur, et est ainsi de la seconde moitié du XIII[e] siècle.

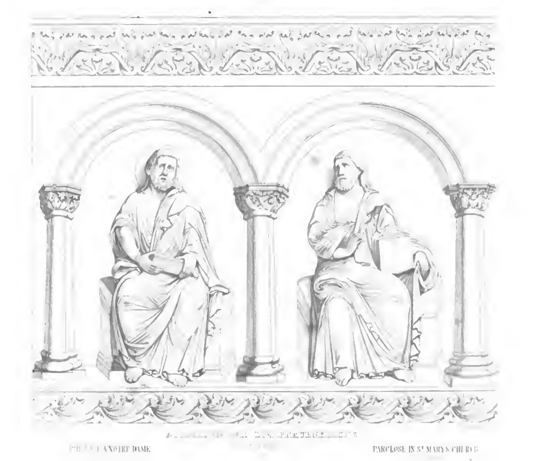
J'ai appelé l'attention sur ces ouvrages d'abord, parce que le rapport qu'ils offrent avec ceux de l'école de sculpture de Saxe témoigne de la longue influence de cette école, ensuite parce qu'ils nous montrent combien le sentiment de la forme diffère avec les époques et le génie des artistes.

Cependant l'œuvre de sculpture, de beaucoup la plus considérable de l'église Notre-Dame, est la décoration extérieure des parois du chœur. Au côté sud, Marie avec l'enfant Jésus sur son sein; à sa droite, Jacques le jeune, Thaddée et Jacques l'aîné; à sa gauche, Jean, Simon et Philippe; au côté nord, le Christ; à sa droite, Pierre, Barthélemy et Mathias; à sa gauche, André, Mathieu et Thomas. Ces figures, de grandeur naturelle, en haut relief, sont représentées assises sous quatorze arcades. Au-dessous d'elles court un socle orné, formé de feuillages entrelacés en méandres, et au-dessus s'étend une frise dont les feuilles sont disposées autour d'une tige repliée continue et forment toujours, dans le haut, une terminaison régulière à trois pointes. Sur la face sud (V. Pl. 4) le méandre a tout à fait la forme antique, et les champs, formés par les rinceaux, sont remplis d'une manière très-variée, non-seulement d'accessoires empruntés au règne végétal, mais aussi d'animaux, tels qu'un singe avec une pomme, une centaure avec ses petits. Tout à fait dans le haut les parois se terminent par une arcature à colonnes naines. Les arcades qui encadrent les aveugles du relief sont à plein cintre et à deux divisions; les colonnes engagées qui leur servent de supports sont à trois divisions. Les chapiteaux sont formés des mêmes feuillages à forme antique que la frise; les tailloirs sont simples, à trois côtes, ou doubles avec des gorges et des angles rentrants (n[os] 2 et 3). Les fûts des colonnes sont unis, entourés d'un boudin dans le haut et dans le bas. La base est la base attique altérée. Nulle part on ne voit de lignes perpendiculaires à côté d'angles droits; aucune forme n'est demeurée dans sa pureté. Aussi ne saurait-on donner une copie absolument fidèle, car il est impossible de distinguer les dégradations et les réparations des défauts primitifs. Je me suis contenté de marquer distinctement la diversité et l'irrégularité des formes comme dans la planche 3, à gauche, les boudins de la base, et sur la planche 2, à droite, la conformation capricieuse de ces mêmes moulures. Cette irrégularité n'a rien de nécessaire, mais elle est la suite du procédé appliqué. En effet, ces reliefs sont librement modelés en stuc. Or l'artiste qui montre dans ses figures une connaissance suffisante des formes peut ne pas avoir eu une connaissance assez exacte des moulures architectoniques (comme dans les miniatures les plus parfaites on trouve un bouleversement, presque fait à plaisir, de toutes les formes architectoniques), ou bien il a pu être égaré par la préoccupation de la perspective, ou bien avoir abandonné l'exécution de ces parties à un artiste en sous-œuvre; en un mot, elles ont été négligées, à l'exception des ornements, qui sont aussi habilement modelés qu'ingénieusement inventés.

Les saints de la nouvelle alliance sont conçus d'une manière large et idéale, qui les montre

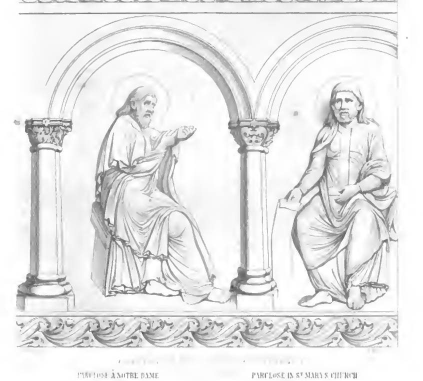
PARCLOSE A NOTRE DAME

PARCLOSE IN S[T] MARY'S CHURCH



[illegible]

[illegible] ANDIRE DAME — PARCLOSE IN St MARYS CHURCH



PARCLOSE À NOTRE DAME

PARCLOSE IN S^T MARY'S CHURCH



PARCLOSE A NOTRE DAME. PARCLOSE IN S^T MARY'S CH[illegible]

comme les piliers et les pierres angulaires de l'église; même là où un motif est emprunté à un accident, comme la plume dans la figure de Matthieu, destinée à distinguer l'évangéliste, la sainteté de l'effet n'en est point amoindrie. Cette conception symbolique est l'esprit qui anime toute la composition. Les mouvements des figures ne sont pas seulement doux et tranquilles, ils sont aussi parfaitement harmonieux, sans rien d'anguleux ni de contradictoire, et sans monotonie. C'est justement à cet heureux mélange d'oppositions et de contrastes, sans contradiction, et à cette dignité calme, sans monotonie, que l'œuvre doit son caractère imposant.

La forme même ne contribue pas moins à l'effet. Quelques parties, il est vrai, peuvent paraître imparfaitement traitées, et sans rapport avec l'ensemble; mais on ne peut contester le grandiose de l'ordonnance générale et de la large simplicité des masses. Comme les têtes sont puissamment caractérisées, sans le moindre trait minutieux! Et comme l'artiste a su, dans le Christ et dans la Vierge (aussi dans Jean et dans Jacques le jeune), s'élever à des formes plus nobles!

L'effet de la composition est encore particulièrement rehaussé par la manière dont les figures sont vêtues. L'artiste y a déployé tout son talent. Réduit au manteau et à la tunique, ainsi qu'à la gravité solennelle et au caractère consacré des figures de saints, il a su introduire, par la seule disposition du vêtement, une telle variété, qu'il ne se répète jamais. De plus, il distribue si bien ses surfaces, ses plis et ses brisures, qu'on reconnaît distinctement la forme et l'attitude de la figure; et il fait contraster les larges surfaces et les petits plis par un jeu de lumières et d'ombres très-harmonieux, qu'on n'est habitué à retrouver que dans les œuvres de l'art classique. Toutes les formes du vêtement sont rendues, jusque dans les plus petits plis, avec tant d'intelligence, et quelque chose de si vivant que les bords, loin d'offrir la roideur monotone ordinaire, semblent agités d'un mouvement naturel. C'est principalement ce qui donne à ces figures un air de parenté avec l'art antique romain.

Ces précieuses sculptures sont malheureusement fort dégradées; ainsi, la plupart des têtes n'ont plus de nez. Il n'y a non plus que très-peu de restes des couleurs dont elles étaient autrefois peintes. C'est le lieu de remarquer, avec un éloge tout spécial, que dans la restauration de l'église, où l'on n'a épargné ni le bleu, ni le vert, ni le jaune, ni le rouge le plus éclatants sur les chapiteaux, les colonnes et autres parties de l'édifice, on s'est pourtant abstenu de toucher aux sculptures de l'enceinte du chœur.

Parmi les particularités de la composition, je pourrais encore remarquer que Marie n'a ni voile ni manteau sur la tête, suivant l'usage de l'art ancien, mais a les cheveux lisses, partagés en deux longues nattes qui lui tombent sur les épaules, sur la poitrine et sur les bras; je pourrais aussi faire observer qu'elle ne regarde ni la foule, ni l'enfant, mais se renferme dans une divine méditation. L'enfant bénissant qu'elle tient sur son sein est vêtu, et, par la manière dont il porte la robe et le manteau, il rappelle d'une manière frappante l'enfant Jésus de la Porte Dorée à Freiberg.

L'auteur et la date de ces sculptures sont inconnus : aucune charte, aucune chronique n'en font mention. La seule chose qui pourrait conduire à fixer une époque, la transformation des

plafonds en voûtes, ne saurait être rapportée à une date précise. Il est certain que cette transformation est postérieure à la construction de l'enceinte du chœur, puisque les supports de voûte, dans l'intersection, couvrent une partie de l'enceinte et de ses arcades, comme on le voit dans l'aveugle coupe de la planche 3. Si les voûtes sont, comme elles semblent l'être, et comme on l'a d'abord admis sans contestation, de la seconde moitié du XII[e] siècle, l'enceinte du chœur a dû être élevée en même temps que l'édifice ou aussitôt après son achèvement; ce qui le confirme, c'est la grande simplicité des moulures et des formes architectoniques si différentes de la riche ornementation des chapiteaux et des corniches dans les constructions du pays environnant. M. de Guast (*Kunstblatt*, 1845) croit, d'après les registres des taxes établies pour la construction, devoir reculer la substitution des voûtes jusqu'à la fin du XIII[e] siècle. Dans ce cas, elles ne pourraient plus avoir aucune valeur pour la détermination de la date de l'enceinte du chœur.

Pour fixer la date des sculptures en question, il faut les comparer aux œuvres du même genre qui existent ailleurs, et pour cela nous n'avons qu'à suivre l'indication qui nous est déjà fournie par le grand Crucifix du transept nord de l'église Notre-Dame.

Il y a en effet une parenté de style qu'on ne saurait méconnaître entre les ouvrages d'Halberstadt, de Weichselbourg et de Freiberg; on pourrait même, au premier coup d'œil, trompé par la communauté d'emploi des motifs de l'art antique, conclure à une relation immédiate et à une même origine; mais, en les comparant de plus près, on remarque bientôt les différences.

On voit d'abord que les sculptures de Weichselbourg et celles de la Porte Dorée à Freiberg (t. I, p. 56, 8 et 21) offrent une plus grande richesse d'imagination, une véritable puissance de composition dramatique, une caractéristique plus délicate, et avant tout un sentiment des formes plus libre, plus vivant et plus complétement développé. Ce qui s'applique ici aux figures peut se dire aussi de l'ornementation qui, dans l'une et l'autre œuvre, peut être ramenée à la même source, quel que soit le plus ou moins d'habileté avec laquelle il a été fait emploi des formes adoptées.

Il faut en conclure que les sculptures de l'église Notre-Dame proviennent de cette école de Saxe à laquelle nous devons les sculptures de Weichselbourg et de Freiberg, mais qu'elles sont antérieures à celles-ci, et qu'elles peuvent bien être de la même époque que la construction de l'église, du moins de la seconde moitié du XII[e] siècle.

SAINT PIERRE ET SAINT PAUL

DANS LE DOME DE MAGDEBOURG

(CAHIER, 2e 31.

AVEC UNE PLANCHE.

Dans le grand chœur du dôme de Magdebourg, il y a contre les piliers de la tribune (ou du passage de l'évêque), du côté intérieur du chœur, six statues plus grandes que nature dont le style antique témoigne qu'elles ont appartenu à l'ancien dôme et qu'elles ont été transportées dans le nouveau comme objet d'une vénération particulière. Ce sont les patrons de l'église; d'abord les guerriers saint Maurice et saint Ignace, que leur armure et leur couronne font prendre pour les empereurs Othon I et Othon II, bien que l'auréole autour de leur tête s'y oppose. Après eux viennent saint Jean-Baptiste, saint Pierre, saint Paul et saint André (nous ne nommons ce dernier que par supposition, car il n'a aucun signe distinctif).

Ce qui frappe tout d'abord, c'est que ces figures sont exécutées dans toute la sévérité du style d'après lequel la forme humaine, encore mal dégagée, s'écarte aussi peu de la perpendiculaire qu'un pilier ou une colonne. Cependant, malgré ces entraves étroites et malgré la lourdeur assez grande de l'exécution, les figures laissent voir un caractère tranché et un sentiment artistique. Ce dernier se remarque, sinon dans le besoin encore obscurément marqué de varier les formes, du moins dans celui d'animer un peu les lignes comme on le voit surtout dans les bordures des vêtements. Il ne règne pas non plus dans les lignes des plis le même caprice que dans les œuvres byzantines et dans les imitations du genre byzantin; mais toutes les parties sont étudiées et nettement exprimées; néanmoins, les têtes rappellent vivement les modèles byzantins. En réalité, la forme, quelque grossière qu'elle paraisse encore, se rattache aux œuvres imitées de l'antique du commencement du XIIe siècle, époque à laquelle, au plus tard, il faut placer l'origine de ces statues. Les têtes ont été visiblement négligées, et l'on voit que l'artiste a plus compté pour elles sur la couleur et le pinceau que sur le ciseau; car des traces évidentes montrent que ces figures ont été primitivement peintes.

Au lieu de piédestal, chaque saint a sous lui une petite figure couronnée, toute repliée, dont

il ne serait pas aisé de donner l'explication vraie. Dans les deux petites figures au-dessous de saint Paul et de saint Pierre, on a vu Néron par qui ils furent mis à mort; saint Jean serait sur Hérode, et ainsi de suite; les Othons rentrent aussi dans cette explication comme vainqueurs, l'un de Bérauger, l'autre d'un duc sarrasin. Il faut nous rappeler avant tout que l'idée de cette disposition se présente très-fréquemment dans les sculptures de l'ancienne école de Saxe, comme à la Porte Dorée à Freiberg, sur le crucifix de Weichselbourg, dans le dôme d'Halberstadt et ailleurs, et que les figures servant de piédestal y ont toujours une signification allégorique. Il est possible qu'elles figurent ici les puissances du monde ou de l'enfer; il est possible aussi qu'elles figurent le péché, sur qui les apôtres de l'Évangile ont remporté la victoire.

Il y a au-dessus de ces sculptures une disposition architectonique remarquable et dont on ne trouverait pas un second exemple avec une forme aussi simple, car elle a pris un très-riche développement dans le style gothique. C'est le dais étendu ici en forme de parasol au-dessus des figures et qui appartient certainement avec les chapiteaux des colonnes à l'époque de la fondation du dôme, au commencement du XIIIe siècle.







S^T PAUL ET S^T PIERRE — S^T PAUL AND S^T PETER

DEUX PLAQUES TUMULAIRES EN BRONZE

DU DOME DE MAGDEBOURG

(HAUTEUR, 2m51; LARGEUR, 2m16.)

AVEC UNE PLANCHE.

Il y a dans le dôme de Magdebourg, appliquées contre les piliers d'angle du pourtour du chœur, deux plaques tumulaires en bronze, d'une assez haute antiquité, destinées à perpétuer le souvenir de deux des chefs spirituels du diocèse. Malheureusement l'indication du nom et la date de la mort manquent sur toutes les deux, et nous n'avons pas d'autre moyen de détermination que les formes et les procédés artistiques. Au premier examen, on voit que la première plaque (celle de gauche sur notre planche) est la plus ancienne, et que l'autre lui est postérieure de plus d'un siècle. Mais toutes deux sont évidemment plus anciennes que le dôme actuel, et il est vraisemblable qu'elles ont été transportées de l'ancien dôme dans le nouveau.

La première figure, avec son aspect de momie, mériterait à peine d'être examinée ici, si l'ensemble de la composition, les proportions et l'ornementation ne marquaient pas un sentiment artistique, et si l'exécution n'indiquait pas un atelier où la fonderie et la ciselure étaient arrivées à une grande perfection. Les formes, il est vrai, sont très-imparfaites et tracées sans égard à la nature; l'oreille, par exemple, n'offre qu'une conque avec deux rebords parallèles. La figure est très-fortement en relief, la tête est presque entièrement dégagée, de même que la main droite et le bâton épiscopal, dont la crosse est rattachée à la poitrine par des crochets. La forme des plis du vêtement de dessous observe des règles architectoniques sévères et un équilibre parfait, mais elle n'est marquée que par des traits gravés dans la chasuble, dont les ornements sont aussi travaillés au burin. Ceux-ci se distinguent essentiellement des broderies du même genre; au lieu des figures ordinaires de saints, ce sont des dragons, des lions et d'autres animaux avec des fleurs cruciformes de toute sorte qui couvrent le manteau épiscopal. Un detail particulièrement remarquable, c'est une petite figure de femme à qui l'évêque appuie son bâton pastoral sur le cou, « en signe, dit-on, de sa propre chasteté. »

Laissant de côté les diverses hypothèses sur la personne représentée, dans laquelle on croit

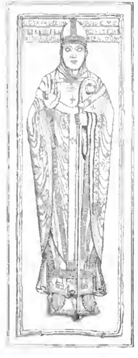
d'ordinaire voir le premier archevêque Adalbert, mort le XII des kalendes de juin 981, je m'attache à l'inscription au-dessus de la tête de l'évêque pour voir si elle ne peut pas nous renseigner : « *Octava decima Februi redeunte Calenda Quem Deus ascivit presul venerandus obivit.* » Ainsi ce vénérable prince de l'Église que Dieu a rappelé à lui a dû mourir au mois de février.

Nous trouvons maintenant, relativement aux évêques de Magdebourg, dans Ditmar (Chron. de Mersebourg V) la mention que « Gisilerius, » évêque de Mersebourg, était devenu en 981 archevêque de Magdebourg, et que, sommé à plusieurs reprises par l'empereur Henri II de se démettre de l'évêché de Mersebourg, il avait demandé un délai de quelques jours et était mort dans l'intervalle « le 8 des kalendes de février. »

Or comme parmi ses successeurs aucun n'est mort en février, que le travail de sa plaque indique d'ailleurs le commencement du XIe siècle (comparez les portes d'Hildesheim, Sculpture tome I, page 96), je ne doute pas que la plaque tumulaire ne soit celle de l'archevêque Gisiler, bien que la date donnée par Ditmar se trouve (par une erreur qui a pu parfaitement se produire) différer de dix jours de celle de l'inscription. Un second fait me confirme encore dans cette opinion. Gisiler est représenté par Ditmar comme un homme avide, qui ne voulut pas abandonner de suite l'évêché de Mersebourg quand il fut devenu archevêque de Magdebourg. Or il avait obtenu d'une dame Berchta de la maison Burchust qu'elle laissât à l'archevêché de Magdebourg l'héritage de sa fortune, mais Berchtheyda, la fille de cette dame, refusa de faire abandon des biens. L'archevêque se plaignit à l'empereur Othon III, et celui-ci décida, en 989, avec les archevêques de Mayence et de Paderborn, en faveur de Gisiler[1]. Par là serait expliquée en même temps la figure de femme écrasée sous le bâton épiscopal, et serait réellement établie la date de l'origine de la plaque.

La seconde plaque tumulaire soulève moins de difficultés. Elle passe pour celle du belliqueux archevêque Frédéric qui exerça les fonctions épiscopales de 1142 à 1152. Cette date s'accorde avec l'attitude déjà beaucoup plus dégagée de la figure, avec l'intelligence de la nature dans les formes et même dans le mouvement, par exemple dans les doigts, avec la délicatesse des draperies, imitées de l'antique et avec une alternance et une opposition de lignes semblables à celles que nous avons remarquées dans les figures des apôtres à Halbertadt. Les formes sont généralement bien entendues et rendues avec beaucoup de science et d'exactitude. L'exécution est soignée; mais elle n'a pas le même poli que la plaque qui est plus ancienne. L'inscription, à ce qu'il semble, avait été placée dans la gorge du cadre avec des lettres enchâssées, mais il ne reste plus qu'un fragment du mot DOMINVS.

1. Le décret impérial se trouve imprimé dans Maderus, *Appendix ad antiquitates Brunsvicenses*, p. 199.





EHERNE GRABPLATTEN

PLAQUES TUMULAIRES — MONUMENTAL BRASSES

L'EMPEREUR OTHON IER ET ÉDITH

DANS LE DOME DE MAGDEBOURG

(HAUTEUR, 1m40.)

AVEC UNE PLANCHE.

Magdebourg a eu fort à cœur de glorifier la mémoire de son suzerain impérial. Seule de toutes les villes allemandes, elle possède une statue en pied de son empereur élevée sur une place publique! Othon Ier étant le fondateur du dôme de la ville, il n'est pas surprenant que le zèle à l'honorer y ait éclaté d'une manière particulière. Indépendamment des monuments déjà énumérés dans les feuilles précédentes et du tombeau dans le haut chœur, le dôme contient une sculpture en pierre très-remarquable représentant l'empereur et son épouse Édith, dont nous donnons ici une reproduction. Enfermé dans une chapelle octogone très-originale, moitié gothique moitié mauresque, en grès blanc, posé sur un soubassement en forme d'autel, le monument était autrefois adossé au pilier de la chaire dans la grande nef; mais depuis quelque temps il a été transporté dans la première chapelle nord du pourtour du chœur.

Le couple impérial est assis sur un double trône; l'impératrice occupe la place d'honneur. Tous deux, l'empereur et l'impératrice sont doucement penchés l'un vers l'autre; la plus grande harmonie règne dans leur mouvement; tous deux regardent droit devant eux; tous deux ont les coudes et les mains placés sur une même ligne horizontale. Elle, tient dans sa main droite un livre de messe ou un évangile, et lui, un plateau avec des boules d'or pour rappeler les riches donations faites à la cathédrale. L'empereur tient de sa main gauche un sceptre (aujourd'hui brisé) et l'impératrice une partie relevée de son manteau. On remarque aussi dans le costume de petites différences; le manteau de l'empereur s'ouvre librement et largement et ne couvre qu'à peine le vêtement de dessous; l'impératrice est presque entièrement enveloppée dans son manteau; la couronne de l'empereur se distingue par l'art byzantin et les pierreries en sont autrement disposées que sur celle de l'impératrice; il y a aussi une légère différence dans les agrafes qui retiennent les manteaux.

Le style et l'ordonnance ont quelque chose de grandiose; de puissantes formes de visage à

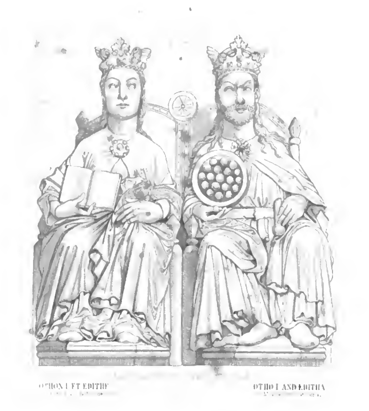
l'antique, de longs cheveux flottants, de larges masses de vêtement, peu de plis, de grands traits, des motifs simples et pourtant animés, et de plus, beaucoup de mouvement dans la ligne des bordures du vêtement. Pour le caractère des figures, l'artiste semble s'être tenu à une tradition (peut-être par les monnaies); du moins nous retrouvons toujours les traits principaux de l'une et de l'autre dans les monuments postérieurs. L'expression dominante de toutes deux est une dignité sereine à laquelle, chez l'empereur, l'élévation des sourcils et la bouche plus ouverte ajoutent une gravité majestueuse.

Si notre attention se porte maintenant sur l'exécution même de l'œuvre, nous rencontrons les contradictions les plus choquantes. La conception, la composition, l'ordonnance des vêtements, la disposition des details nous montrent un artiste distingué appartenant à une époque déjà avancée de l'art; les proportions des figures dans leur ensemble et dans les parties isolées, comme dans la main gauche de l'impératrice, n'indiquent pas un œil exercé ni de sévères études, et pourtant quelques parties, comme justement les mains ou les vêtements, sont modelées avec le plus grand soin d'après nature.

Cela nous conduit aussi à supposer que l'artiste a appartenu à une époque où l'art était déjà développé, mais qu'il n'a pas atteint lui-même à la pleine possession des secrets de son art. Les formes et les motifs répondent en général au commencement ou à la première moitié du XIIIᵉ siècle, si bien que l'œuvre peut être des premiers temps de la construction du dôme.

Les trônes et les figures étaient entièrement peints et en partie dorés; on en voit encore quelques traces.

L'autel sur lequel repose le groupe a-t-il eu primitivement cette destination, la chapelle si étrange sous laquelle il se trouve a-t-elle servi à l'origine à le couvrir? nous ne savons rien de positif à ce sujet et les suppositions que nous pourrions faire seraient sans fondement.



OTHON I ET EDITHE

OTHO I AND EDITHA

DIPTYQUE D'IVOIRE DU MUSÉE WALLERSTEIN

AVEC UNE PLANCHE.

(GRANDEUR DE L'ORIGINAL.)

L'histoire du développement de la langue dans l'art, c'est-à-dire des formes, a un charme particulier; elle nous montre l'art comme une manifestation libre et indépendante à laquelle l'artiste obéit sans le savoir mais sans pouvoir s'y soustraire avec la pensée que c'est lui qui la produit. La création des formes a sa source dans un sentiment primitif propre à chaque peuple qui peut se développer de lui-même ou sous l'influence d'un autre art ou d'après la nature, ou qui peut réunir toutes ces conditions de développement. L'ancienne sculpture allemande a manifesté au XIIIe siècle un sentiment des formes original et puissant qui, nous l'avons reconnu par beaucoup d'exemples, doit directement ou indirectement provenir des modèles antiques. Ces premiers points de repère sont d'autant plus précieux pour nous que nous voyons les essais de l'art allemand sans connaître les modèles qu'il a suivis à ses débuts. Cela justifie notre préférence particulière pour ces monuments des premières tendances de l'art en Allemagne plus propres à satisfaire la curiosité historique que le goût esthétique de nos lecteurs.

D'après les recherches faites jusqu'ici, l'école de sculpture de Bamberg, au temps de l'empereur Henri II, a été à la fois le centre et l'apogée du mouvement artistique en Allemagne, et c'est à elle qu'appartient évidemment le diptyque en ivoire dont nous donnons ici le dessin et qui a passé dernièrement en Angleterre avec la collection d'objets d'art du prince L. Wallerstein. Les premiers voyages sont difficiles à retrouver. Cependant il doit avoir été en Espagne (comparez Sculpture, tome I, page 49).

La tablette d'ivoire est divisée en trois compartiments superposés, dont chacun est entouré d'un large encadrement de feuilles d'acanthe. Des scènes de la vie de Jésus y sont représentées en assez haut relief, et le choix semble en avoir été déterminé par l'intention de montrer dans une sorte de progression la puissance de plus en plus éclatante du Christ. Nous le voyons d'abord enfant au milieu des docteurs du temple qu'il étonne par son intelligence des Écritures, puis faisant aux noces de Cana son premier miracle en présence de sa mère émerveillée; enfin nous le voyons en maître tout-puissant qui commande à la mort même, rappelant à la vie Lazare, déjà

déposé dans le tombeau. L'ordonnance et la composition rappellent beaucoup les sarcophages romains des premiers temps du Christianisme. L'espace est habilement utilisé, les figures se présentent nettement séparées, et où la place a manqué pour de grandes figures, comme à la table des noces, l'artiste s'est tiré ingénument d'affaire avec de petites. Si la clarté demande que les figures se présentent en grande partie entières et sans se couper les unes les autres, et que les têtes se trouvent toutes à peu près à la même hauteur, la diversité des groupements ainsi que l'alternance des figures debout et assises évitent l'uniformité.

L'action est exprimée par des moyens très-simples, mais très-faciles à comprendre. On reconnaît la demande inquiète de la mère à son fils, l'anxiété du père, la réponse du fils par son geste vers les vieillards, aussi bien que leur étonnement, l'intérêt éveillé de ceux-ci et leurs muettes réflexions. Dans le deuxième tableau, nous assistons à la suite de l'action : le fiancé à la table se tourne vers Marie pour lui annoncer que le vin est à sa fin; elle en fait part à son fils, et celui-ci lui montre les tonneaux déjà remplis du vin merveilleux et où puise l'échanson. Le Christ, d'après l'ancienne manière chrétienne romaine, tient une banderole écrite. Il l'a aussi sur le dernier tableau où il est debout, bénissant, en face de Lazare sorti du caveau funèbre. Cinq apôtres ont les yeux fixés avec la plus vive attention sur le ressuscité qui remercie humblement le Sauveur.

Il est à remarquer que ces compositions ne s'appuient pas sur d'anciennes traditions, comme celles de l'art italien qui, jusqu'à Giotto et à Duccio, et chez ces deux-ci encore, ne fait que reproduire d'anciennes traditions byzantines. Ici l'artiste a été inventeur, et quelque naïf et inexpérimenté qu'il se montre, l'ordonnance dramatique de sa composition n'est pourtant pas méconnaissable.

S'il n'a encore qu'à peine une première idée obscure des formes et des proportions du corps, il s'est clairement rendu compte des formes de la draperie. Le style et l'imitation de modèles romains, d'une époque avancée, s'y montrent très-clairement. La manière dont le manteau est posé tantôt sur l'épaule droite, tantôt sur la gauche, et tantôt sur les deux, celle dont il est relevé ou dont il pend, le genre des traits, qui marquent clairement la forme et le mouvement, les longs plis étroits, avec tout ce qui appartient à la langue propre de l'art, se retrouveraient à Rome dans les anciens sarcophages chrétiens. Les figures raccourcies caractérisent l'art de l'Occident par opposition aux longues figures de saints de l'école byzantine.

L'ornement de feuillage imité également de l'antique est d'une grande beauté et d'une grande perfection, conforme aux lois architectoniques, spirituellement contourné et exécuté avec une grande habileté. L'ivoire est généralement travaillé avec beaucoup d'art; le contour des figures et des formes y est nettement indiqué par de fortes entailles, par des creux et par des parties évidées, et la variété des ombres portées produit un effet général très-animé.



IVOIRE XIe SIÈCLE — IVORY. XIth CENTURY

STATUES DES FONDATEURS

DU DOME DE NAUMBOURG

(HAUTEUR, 2m 04)

AVEC DEUX PLANCHES.

Dans la description du dôme de Naumbourg (Architecture, tome II) nous avons signalé les statues des fondateurs de l'Église qui décorent le chœur occidental. Ces statues sont d'un prix tout particulier pour l'histoire de l'art allemand, non-seulement à cause de la beauté du style et de la supériorité du travail, mais aussi parce que la date de leur origine peut être fixée d'une manière presque précise et qu'elles marquent un apogée du développement de la sculpture allemande auquel nous ne pouvons rapporter qu'un petit nombre d'œuvres.

Les statues sont au nombre de dix et distribuées de telle sorte contre les huit piliers du chœur occidental, que contre les deux piliers auprès des abords de l'autel il y a deux statues, et une seule contre chacun des autres piliers. En outre, il y a encore une statue de femme contre le mur entre les deux piliers de devant, mais elle se distingue tellement des autres par le style, qu'elle semble avoir été ajoutée plus tard. Sans compter celle-ci, il y a trois figures de femmes et sept d'hommes, tous personnages princiers dont les noms sont en partie joints aux statues. Les noms qui manquent se retrouvent dans une charte datant de la fondation du chœur. Cette pièce est une lettre ouverte de l'évêque Thierry de Naumbourg, où il réclame de légères contributions pour l'achèvement de l'église et où se trouvent cités les noms des premiers fondateurs du dôme.

Les noms inscrits sur les statues nous font connaître Thimon, la tige des princes de Misnie, qui a fait don à l'église de sept villes pour expier, dit la légende, le crime d'un meurtre; le margrave Eckehard Ier, mort en 1046; Conrad, un frère de Thimon; Dietmar avec le mot ajouté « occisus » parce qu'accusé de haute trahison, il succomba en 1048 dans le duel judiciaire auquel il fut condamné par l'empereur; Sizzo, un frère de l'évêque Hildewardt sous qui eut lieu le transfert de l'évêché de Zeitz à Naumbourg; Guillaume, comte de Camburg, de la maison de Wettin, qui vivait vers 1078. Nous trouvons ensuite sans indication de nom : la margrave Uta à côté d'Eckehard et contre le pilier vis-à-vis d'eux, le frère aîné d'Eckehard,

Hermann avec son épouse, la princesse polonaise Releginde. Hermann et Eckehard occupent les places d'honneur, et seuls aussi, ils ont leur épouse à leur côté. La cause de cette distinction est, très-certainement, comme on le voit par la bulle du pape Jean XX, et mieux encore par la charte de l'empereur Henri III[1], qu'ils avaient principalement contribué au transfert de l'évêché à Naumbourg, et qu'ils lui avaient donné, avec la ville de Naumbourg, des biens considerables.

Plus loin vient Bertha, femme de Geron, frère de Thimon et mère de Guillaume de Cambourg, enfin Thierry III frère aîné du dernier. Pour la figure de femme de style postérieur, il y a à opter entre trois dames du nom d'Adélaïde, parmi lesquelles la fille de Thierry II et de Schwanhilde, sœur d'Hermann et d'Eckehard a le plus de titres à cause du costume religieux, parce qu'elle était abbesse de Gernrode.

Parmi ces onze statues de grandeur plus que naturelle, nous avons choisi les deux couples qui se distinguent des autres dans la distribution, et dans lesquels en même temps les caracteres distincts de toute l'œuvre se montrent avec une nettete parfaite.

Chaque statue offre des traits individuels tellement caractérisés, qu'on pourrait reconnaître par elle la vie de chaque personnage; cependant elles ont toutes un caractère commun et presque un air de famille. Il y a de la variété et de la vie dans le mouvement de chaque figure, et en même temps un calme si parfait, qu'elles semblent faire partie de l'architecture. Les armes et les costumes appartiennent à une époque déterminée, qui est le milieu du XII[e] siècle, mais ils sont traités avec tant de liberté, qu'on sent partout l'indépendance du goût de l'artiste. Les hommes sont presque tous chauves et sans barbe; ils portent de longs vêtements descendant jusqu'à la cheville, avec un manteau sans manches; ils ont pour armes un bouclier et une épée. Les boucliers sont triangulaires, larges du haut, pointus du bas, avec les côtés arrondis; les faces du milieu sont peintes de fleurs en arabesque (Syzo seul a un lion) entourées d'une large bande sur laquelle les noms des porteurs sont (ou étaient) inscrits.

Dans l'expression, l'artiste a atteint un haut degré de precision. Le contraste entre les deux femmes des groupes principaux (Voir les planches) est surtout frappant: tandis que Regelinde a le visage animé d'un sourire presque triomphant, Uta se renferme dans une sombre méditation que son mari semble partager, sans s'inquieter du doux Eckehard, dont les yeux semblent chercher le ciel auprès de la belle Polonaise. Le peuple les nomme « la rieuse » et « la pleureuse fiancées. » On ne sait rien qui puisse avoir donné lieu à la conception de l'artiste, à moins que ce ne soient les privilèges accordés au droit d'aînesse qui donnent à l'épouse du plus jeune cet air méditatif.

Les femmes (Regelinde, Uta, Berta) ont de longs habits montant jusqu'au cou et noués à la ceinture, ou flottants, et par-dessus un long manteau avec un collet étroit rabattu, rattaché au cou par un ruban transversal et fixé par une agrafe. Le menton et les joues sont entourés d'une bande étroite d'étoffe; une toque, avec une couronne, couvre la tête; les cheveux ne se voient pas;

1. C. P. Lepsius. *Sur l'Antiquité et les fondateurs du Dôme de Naumbourg*, p. 41 et suiv.



STATUEN DER STIFTER

LES FONDATEURS

1.

THE FOUNDERS



LES FONDATEURS

THE FOUNDERS

sur la poitrine, presque tous, hommes et femmes, portent une broche ornée de perles et de pierreries.

Dans les figures il n'y a pas de défaut choquant de proportions; le mouvement du corps est presque toujours bien saisi et bien marqué avec ou sans le secours du vêtement. Le centre de gravité est souvent manqué, ce qu'il faut moins mettre sur le compte de l'ignorance de l'artiste que sur celui du point d'appui, trop étroit devant la colonne. Il y a beaucoup d'entente dans les formes des têtes et des mains, dont le mouvement est plein de délicatesse et de variété. L'artiste a montré beaucoup de goût et d'habileté dans les draperies, dont la disposition est très-variée; tantôt il laisse pendre longuement d'un côté le manteau qu'il relève et rassemble de l'autre, tantôt il le fait retomber en plis sur l'épaule gauche, ou bien il le ramène des deux côtés vers le milieu du corps, ou bien il l'emploie à couvrir un bras d'une manière expressive. Les formes des plis même ne sont ni trop mollement arrondies ni trop anguleusement brisées; elles ne sont ni longues, ni étroites à la manière antique, ni larges et bouffantes, mais d'un naturel sans prétention modifié d'une façon à peine sensible par le sentiment de la beauté.

Les statues ont au-dessous d'elles des consoles qui ne sont que des anneaux contre les colonnes engagées ou supports de voûte devant lesquels elles se trouvent à une hauteur de 4 à 5 mètres du sol, et au-dessus d'elles des dais en forme de modèles d'églises ou de couvents portés par une voûte avec des arcs ouverts et des clochetons en style gothique primitif. Les statues, aussi bien que ces dais, sont, avec les parties travaillées des supports de voûte devant lesquels elles avancent, sculptées dans la masse, ce qui suppose une grande habileté artistique, de même que la perfection du dessin et le style achevé des figures indiquent une école de sculpture en activité depuis longtemps, et développée peu à peu sous l'influence d'anciennes traditions.

Le fait justement signalé que les statues font corps avec les supports de voûte suffit pour attester qu'elles sont de la même époque que le chœur occidental, ainsi environ de 1250. Si nous comparons maintenant avec elles d'autres œuvres distinguées de l'école saxonne, par exemple les statues de la Porte-Dorée, à Freiberg, nous verrons aussi bien les rapports qu'elles ont avec celles-ci que la supériorité que celles-ci ont sur elles. Le style antique, tel qu'il se montre dans les premières productions importantes de la sculpture allemande, y a déjà été modifié par les éléments nouveaux et vraiment nationaux, sans avoir cependant perdu son caractère; il n'en reste plus rien ici que le sentiment des proportions et de la beauté; les formes et l'ordonnance appartiennent entièrement à un art nouveau et indépendant, mais que des différences essentielles distinguent encore des productions des XIV[e] et XV[e] siècles. Si nous cherchons des ouvrages qui se rapprochent pour le style et pour le degré de perfection de nos sculptures, nous n'aurions jusqu'ici à nommer que les statues du portail sud-est du dôme de Bamberg. (*Sculpture*, t. I, p. 88.)

Les statues du dôme de Bamberg étaient peintes de diverses couleurs; si la netteté des formes en souffrait, l'expression de la vue, dans quelques-unes comme dans la fiancée qui rit, surtout aux rayons du soleil couchant, s'y trouvait augmentée au point de faire illusion.

DIPTYQUE DE L'ÉVÊQUE ULRICH D'AUGSBOURG

(PLUTOT DE L'ÉVÊQUE ELLENHARD DE FREISING)

AVEC UNE PLANCHE.

(GRANDEUR DE L'ORIGINAL.)

Trompé par une indication inexacte, j'ai confondu les deux évangéliaires des deux évêques d'Augsbourg et de Freising, et je ne me suis aperçu de l'erreur que lorsqu'une partie du tirage des planches était déjà terminée.

L'évêque Ellenhard est mort en mars 1058 et a occupé vingt-cinq ans le siége épiscopal de Freising. Il a, en 1051, fait don à son évêche de deux évangéliaires dont les couvertures sont ornées de reliefs en ivoire encadrés de bandes de laiton gravées. Les actes de donation se trouvent (mais dans une copie postérieure) sur les premiers feuillets de parchemin des manuscrits.

Nous avons ainsi devant nous un travail, sinon du xe, au moins de la première moitié du xie siècle. Son importance consiste, comme on le voit par la planche, non dans le style ou la beauté des formes, mais dans leurs rapports avec des œuvres semblables de l'art allemand et italien. L'art n'est en rien aussi indépendant que dans le choix des motifs; rien aussi ne trahit si sûrement la corrélation d'une œuvre d'art avec une autre que la ressemblance des motifs. La manière dont les deux valets d'armée auprès de la croix tiennent leur lance, les mouvements même de Marie et de Jean s'accordent d'une manière si frappante avec le diptyque de Bamberg (Sculpture, t. I, p. 49), qu'il faut admettre une corrélation entre les deux, ou bien une source commune.

Les rapports avec les œuvres de la sculpture italienne sont plus évidents encore et plus considérables. Sur l'un des diptyques de Freising, celui dont nous donnons ici la copie, sont représentés le Crucifiement, la Descente de croix et la Mise au tombeau; sur le diptyque de la même grandeur du second codex sont figurés l'Annonciation, la Visitation, la Nativité, la Présentation au temple, le Baptême et la Résurrection. Or, il se trouve dans la petite église San-Leonardo, près de Florence, une chaire avec des bas-reliefs en marbre d'un sujet identique ou analogue, et qui, par le style et le travail, sont de la fin du xiie siècle[1]. On y trouve, dans la descente de croix,

1. Conf. E. Forster, *Études pour servir à l'histoire de l'art moderne*. Leipzig, chez Brockhaus, 1835, p. 42





RELIEF EN IVOIRE XIème SIÈCLE — IVORY XIth CENTURY

les mêmes motifs pour Marie et pour Joseph d'Arimathie, et de tout semblables pour Nicodème, davantage indiqués que dans le relief de Freising, mais encore toujours imparfaits; ils ont été repris bientôt par un maître d'un grand talent, qui a acquis la gloire de devenir le restaurateur de l'art en Italie, par Nicolas Pisano, et employés par lui dans un bas-relief au-dessus de l'entrée de San-Martino, à Lucques, en 1230. A cause de la concordance, qui est très-remarquable, nous avons donné la copie de ce bas-relief sur notre planche, au-dessus du bas-relief de Freising. Indépendamment de la noblesse de l'expression plus grande du maître italien et de son sentiment plus délicat du mouvement des lignes, nous voyons également dans les deux tableaux la mère saisissant le bras de son fils, celui-ci — avec les pieds encore cloués à la croix, avec le haut du corps soutenu par saint Joseph, qui le tient embrassé — penché vers elle, et Nicodème agenouillé arrachant les clous des pieds.

Si quelqu'un ne trouvait pas ici une corrélation, je lui conseillerais de se mettre devant les yeux la chaire saint Nicolas du Baptistère de Pise, ouvrage de 1260, et de la comparer avec les reliefs de Freising. Il retrouvera, dans la nativité, la même ordonnance, jusqu'au vase particulier dans lequel le nouveau-né est baigné debout; dans le crucifiement, les bras horizontalement étendus du Christ, et même le capitaine, à gauche du crucifié, tel qu'il est figuré dans le relief de Freising.

De ce que les reliefs du Codex de Freising sont d'environ deux cents ans antérieurs au bas-relief italien, personne ne voudra conclure que les maîtres italiens les ont connus et mis à profit; seulement la concordance frappante entre eux indique des traditions artistiques communes, sans doute très-anciennes et qui se sont répandues avec le rituel de l'Église dans tous les pays de la chrétienté. Mais le fait que les motifs du diptyque de Freising se présentent avec une mise en œuvre beaucoup plus libre et plus belle un demi-siècle auparavant dans le Codex de Bamberg, nous avertit d'être très-circonspects quand il s'agit de caractériser d'une manière générale le développement artistique d'une période. L'évêque de Freising a eu assurément autant à cœur de faire à son évêché un présent de valeur, que l'empereur Henri a pu l'avoir de son côté. Seulement, les facultés artistiques ne se trouvaient nulle part ailleurs, à la même époque, à la hauteur de l'école de Bamberg, ni en Italie, ni à Hildesheim, ni à Freising.

Le Codex de Freising s'ouvre par un frontispice sur lequel sont figurés dans la manière byzantine pure, sans indice de tendance artistique indépendante, l'évêque Ellenhard; à côté de lui son patron saint André, qui élève dans ses mains le livre donné en présent, et au-dessus d'eux le Christ en buste bénissant à la mode grecque et l'évangile dans la main gauche. Toutes les inscriptions, en partie versifiées, sont en latin. Celle-ci, qui doit être considérée comme ayant la valeur d'un document, porte : *Ex dono reverend. presulis Ellenhardi de anno* 1011 ; *sedit annis* XXX *obiit* 1018, *mense Martio. Fundator huius collegiate Ecclesie Sti Andree montis Frisingensis. Collocet eum Dominus cum principibus populi sui.*

LA NAISSANCE DE SAINT JEAN

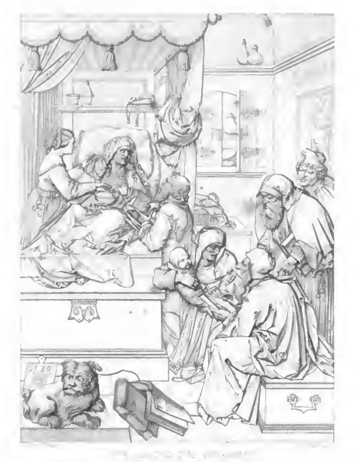
RELIEF D'ALBERT DURER

AVEC UNE PLANCHE D'ENVIRON LA GRANDEUR DE L'ORIGINAL.

Quelque connue que soit la diversité des facultés artistiques d'Albert Durer, on a longtemps mis en doute qu'il eût été sculpteur, sans doute parce qu'on lui attribuait ou plutôt parce qu'on mettait à sa charge des choses qui avaient eté faites d'après ses sculptures en bois par des mains inexpérimentées. Parmi les sculptures que l'on peut prétendre à bon droit avoir été son propre ouvrage, il y a deux hauts-reliefs en stéatite de 21 centimètres de haut et de 16 centimètres de large, dont l'un est conservé au musée de Brunswig, et l'autre au British Museum, à Londres. Tous deux appartiennent à l'histoire de saint Jean-Baptiste, et représentent l'un sa naissance, l'autre sa prédication sur les bords du Jourdain. Sur le dernier ressort surtout une magnifique figure de guerrier; il y a aussi beaucoup d'expression dans deux vieillards qui s'entretiennent sur la puissante parole du prédicateur dans le désert, et dans une mère qui écoute attentivement, tout en allaitant son enfant.

Le relief dont nous donnons un dessin est au British Museum et représente la naissance de Jean. Il est tout à fait composé comme une peinture, comme si le statuaire avait aussi bien que le peintre à sa disposition tous les avantages de la perspective; nous avons ainsi un premier plan, un milieu et un fond, et sur le dernier une armoire ouverte et la vue sur la campagne; l'artiste ne s'est pas fait de scrupule de placer sur le plan principal le lit, qui est tout à fait en raccourci. Quelque inadmissible que cette ordonnance puisse sembler au point de vue strict de l'art, on doit avouer qu'Albert Durer a su triompher avec une admirable habileté du défaut de convenance, et que nous ne le remarquons qu'en nous rappelant les règles.

La scène est dans la chambre d'Élisabeth, qui est remplie en grande partie par son lit à ciel avec rideaux, franges et glands, et où les bouteilles et les flacons ne manquent pas jusque sur les chambranles. L'accouchée, femme d'un âge avancé, est couchée dans le lit et se tourne vers un de ses bons amis, qui lui offre comme fortifiant une potion contenue dans une fiole; mais elle



LA NATIVITÉ DE S^T JEAN B | THE NATIVITY OF S^T JOHN THE BAPT

refuse de la prendre et se déclare avec une bonhomie naïve pour le fortifiant contenu dans l'écuelle à soupe que la servante lui offre et lui recommande d'une manière pressante.

Pendant que les trois personnes sont ainsi occupées entre elles, il se passe sur le premier plan une scène toute différente et très-animée. On a mis dans la main du père Zacharie, devenu tout à coup muet, une tablette pour qu'il y inscrive le nom qu'il veut donner à l'enfant. Comme si le nom devait lui être suggéré par la vue de l'enfant, celui-ci lui est présenté, et le petit semble vouloir contribuer par sa bonne et gracieuse physionomie à ce que le crayon n'écrive pas un vilain nom. Zacharie a déjà commencé à écrire, et un vieux lettré, ami de la maison, veut déchiffrer les caractères; alors Zacharie ouvre la bouche et dit lui-même ce qu'il a voulu écrire. Chose extraordinaire : personne n'exprime son étonnement du miracle; il ne pénètre pas — à ce qu'il semble — jusqu'à l'accouchée; la nourrice, l'ami de la maison, sont encore tout entiers dans la disposition antérieure au miracle, et un troisième ami cherche, en clignant des yeux, à découvrir le sens de l'écriture. Le chien de Bologne, assis à gauche sur le premier plan, remarque seul le nouveau phénomène et écoute d'une manière visible la voix qu'il n'avait plus entendue depuis longtemps. — Je ne sais pas s'il y a là une intention, et je ne veux pas l'imposer d'une manière absolue à l'artiste, mais il est certain que les hommes qui entourent le chef de famille n'ont l'air de rien apercevoir de nouveau, et qu'ainsi toute la composition a plutôt un caractère humoristique et de bonhomie qu'un caractère grave et solennel.

Le relief est exécuté avec le plus grand soin; chaque doigt et chaque pli est si bien marqué et si achevé, qu'on croit voir le travail d'un artiste qui aurait trouvé dans la sculpture sa vocation, et qui aurait déjà beaucoup produit en ce genre. Cependant on ne connaît qu'un très-petit nombre de sculptures qu'on puisse, avec quelque certitude, attribuer à Albert Durer.

LES TROIS MARIES

GROUPE D'ALBATRE A BRESLAU

(HAUTEUR, 0m 36.)

AVEC UNE PLANCHE.

L'étude des questions d'art présente souvent d'étranges énigmes. L'ouvrage du docteur Franz Hubert Muller : *Étude, par les monuments, de l'art et de l'histoire de l'Allemagne, particulièrement au moyen âge*, 2e édition, Leipzig et Darmstadt, 1837, donne dans la deuxième édition, p. 35, une copie d'un relief représentant le Christ portant la croix. C'est une terre cuite de 20 centimètres de hauteur; elle était d'abord dans une église de village du Rhingau, et fut arrachée à l'oubli et sans doute à la destruction par M. Havet, archiviste à Mayence, qui en fit l'acquisition. Le dessin ne donne pas une très-haute idée de l'ouvrage; le sentiment artistique manque dans les formes comme dans les motifs. Ce semble être le travail d'un artiste de second ordre du XVIe siècle. La partie la plus intéressante du relief est le groupe des femmes qui suivent le Christ avec Jean; cependant la situation n'y est ni nettement marquée, ni profondément sentie.

Aussi, combien ne fus-je pas surpris de retrouver à Breslau, au milieu des antiquités conservées dans le musée de l'Université, un groupe rond, en albâtre, qui rappelle autant par la réunion des personnages le groupe des Maries du relief du Rhin, qu'il le surpasse par le sentiment artistique et par le fini du travail[1]. Un regard jeté sur ces deux ouvrages suffit pour convaincre que l'un n'a pu se produire sans l'autre. Quel est le plus ancien?

Examinons d'abord notre groupe. La mère de Jésus a suivi son fils sur le chemin du Calvaire; mais elle ne peut aller plus loin; elle s'évanouit; les genoux de la Vierge fléchissent; ses bras pendent épuisés; la vie abandonne son visage; sa compagne, Marie Jacobi, l'a saisie par le bras gauche, et elle la tient encore par l'avant-bras, tandis que la main de la Vierge échappe à la sienne; ses regards s'abaissent sur elle avec une douloureuse compassion; Marie-Madeleine s'est placée derrière elle et la soutient par l'avant-bras droit et par le haut du bras gauche, en la regar-

1. Les personnes qui l'ont vu le décrivent comme un ouvrage d'une grande beauté, et le rapportent à la première moitie du XVe siècle.



LES TROIS MARIES THE THREE MARIES

dant avec une douce et profonde pitie. Mais les deux compagnes ont le spectacle d'une plus profonde douleur, qui les occupe tout entières et les empêche d'assister, comme elles le feraient sans cela, avec toute leur âme la mère évanouie. Toutes les trois sont enveloppées de grands manteaux et ont autour de la tête de grands fichus dont les plis couvrent le front et entourent le cou.

Dans le groupe du Rhin, l'ordonnance extérieure est conservée; seulement Jean remplace Marie Jacobi; les manteaux et les fichus de tête ont la même disposition. Mais Marie, au lieu de tomber sans connaissance, croise ses mains sur sa poitrine et regarde son fils portant sa croix. Jean la soutient pourtant par le bras gauche, et Marie la tient des deux côtés, mais au lieu de la regarder elle nous regarde. L'extension du groupe par deux autres figures de femmes est sans importance.

Les draperies sont si faussement motivees qu'elles ne sont determinées ni par la forme, ni par le mouvement du corps. L'ensemble rappelle les plis mollement entortilles de l'ancienne école de Cologne, ce qui n'est pas le cas pour le groupe en albâtre de Breslau auquel il est difficile d'assigner une patrie.

A la délicatesse du sentiment qui se montre dans chaque mouvement du moindre doigt se joint une grande vivacité d'imagination dans les formes, surtout dans les draperies. Qu'on suive seulement les contours et qu'on observe la variété et la delicatesse du mouvement des lignes; qu'on considère les plis, la clarté de la composition et la pureté du travail! Et quel goût règne dans l'ordonnance, particulièrement dans celle des coiffures! Les têtes et les mains surtout sont admirables, si bien que sans quelques faiblesses du dessin dans la pose des jambes et des pieds qui trahissent une époque ancienne, on croirait avoir devant soi une œuvre moderne.

Quant à la question auquel des deux ouvrages appartient le droit d'aînesse, la loi ordinaire, d'après laquelle l'art progresse de l'imparfait au plus parfait, ne suffit pas pour y répondre. Quand c'est le cas, les motifs subsistent toujours, seulement avec quelque chose de plus fin ajouté par le developpement ultérieur, en même temps la forme est plus pure et plus achevée. Le relief du Rhin est plus imparfait que le groupe de Breslau, mais ses formes n'ont rien d'original[1], et les motifs quiexpliquent toute la composition manquent absolument.

Aussi je considère le groupe de Breslau comme antérieur à l'autre, et, eu égard à la délicatesse et à la pureté de la forme, comme antérieur au règne du naturalisme, ainsi comme étant environ de 1420. Quant au lieu de son origine, je ne saurais le déterminer en comparant cette œuvre à d'autres. Cette comparaison fait seulement connaître que le principal empêchement au complet developpement de la sculpture allemande doit être cherché dans le défaut d'emploi d'une matière noble, puisqu'en prenant une fois, au lieu d'un grès ou d'un calcaire grossier, seulement de l'albâtre, elle se montre capable d'une haute perfection.

1. Je fais observer de nouveau que je ne juge que d'après le dessin cité, et je le fais, parce que les copies de M. Muller portent toutes le cachet de la plus sévère exactitude.

TOMBEAU DU DUC DE BRESLAU HENRI IV

(LONGUEUR, 1m 96; LARGEUR, 0m 86.)

AVEC UNE PLANCHE.

Le tombeau du duc Henri IV, dans l'église de la Croix, à Breslau, appartient, sous tous les rapports, aux plus importants monuments de l'art allemand. Il nous présente le portrait vivant d'un prince à la fois héros et poëte, revêtu de son armure et du magnifique costume de son temps; il nous montre l'école de sculpture allemande (selon toute vraisemblance une école silésienne) de la fin du XIIIe siècle à un haut degré, d'un développement libre et indépendant; enfin il est vraiment d'une grande beauté, et on retrouverait difficilement, avec les mêmes proportions et le même degré de perfection, une figure de grandeur naturelle en argile cuite.

Le duc Henri IV, fils d'Henri III et de Jutta, princesse de Mazovie, placé en tutelle après la mort de son père en 1266, régna par lui-même dès 1268. Au milieu du déchirement de l'empire et du manque général de sûreté qui en résultait, il s'attacha à son puissant voisin, le roi Ottokar de Bohême, et resta son allié contre Rodolphe de Hapsbourg jusque sur le champ de bataille de Marschfeld, où Ottokar trouva la mort (26 août 1278). L'esprit guerrier et conquérant d'Henri l'engagea dans plusieurs luttes d'où il ne sortit pas toujours vainqueur. En 1289, à la mort du duc Lesko le Noir, il fut nommé, par les grands du royaume, duc de Pologne, et occupa Cracovie. Il eut dans Wladislas, demi-frère de Lesko, un redoutable concurrent; il le battit cependant avec l'aide d'Henri de Liegnitz, et sa domination sur la Pologne fut alors reconnue.

Il ne fut pas seulement un général habile, mais pendant les vingt-deux années de son gouvernement il ne cessa pas de travailler à augmenter le bien-être de son peuple, le développement de l'industrie et la sécurité du commerce. C'est surtout aux franchises et aux priviléges qu'il accorda à Breslau que cette cité dut sa grande importance au moyen âge. Mais une autre gloire encore est attachée à sa mémoire. Dans la « Manessische Sammlung, » vol. I., p 3, il y a deux « minnelieder » de lui dont le premier chante le « bonheur d'amour » et l'autre accuse, pour refus d'amour, la bien-aimée devant le « minnegericht, » dans lequel le mai, l'été, la prairie, le trèfle fleuri, la verte forêt, le soleil de printemps et dame Minne prononcent en faveur du poëte un arrêt si dur, que lui-même proteste.



TOMBE DE HENRI IV, DUC DE BRESLAW — TOMB OF HENRY IV, DUKE OF BRESLAW

Et deux poëtes contemporains de l'Allemagne du sud, le Tannhauser et Ottokar d'Horneck, ont chanté sa louange en vers éloquents.

Son tombeau se trouve dans l'église de la Croix, bâtie par lui sur l'île du Dôme à Breslau; il est devant le maître-autel dans le chœur. Le tombeau a la forme, empruntée aux anciens sarcophages, d'un coffre de près de deux mètres de long et de moins d'un mètre de large et de haut, avec un couvercle sur lequel est la figure en relief du duc représentée comme on le voit sur notre planche. Elle est conçue d'une manière extraordinaire, en même temps debout et couchée; les jambes sont à demi étendues, les bras tiennent l'épée et le bouclier comme prêts au combat; la tête repose sur un coussin qui l'écrase en avant comme un homme endormi ou mort, pourtant les yeux sont ouverts. Les traits, jeunes et virils, sont d'un beau style et d'une expression fine et douce; les cheveux tombent en longues boucles sur les oreilles, mais sont coupés horizontalement au-dessus du front.

Toute la plaque est en argile cuite. Et comme elle est entièrement peinte et que le costume et tous les détails sont rendus avec la plus minutieuse exactitude, on a un portrait du temps complet. Le chapeau ducal, rouge et brodé, est entouré d'un galon d'or garni de pierreries qu'un second galon semblable surmonte comme le cercle d'une couronne. Le coussin sous la tête est recouvert en gris, mais de manière que le blanc ressorte partout près des boutons de la couverture. Des deux côtés de la tête on a placé les armes de Silésie et celles de Pologne. Le duc tient dans la main gauche le bouclier avec l'aigle noir de Silésie aux pieds rouges et la bande d'argent sur fond d'or; il a dans la droite l'épée avec une poignée en croix surmontée d'un bouton d'or. L'épée est dans un fourreau noir à ornements verts et est entourée d'une courroie d'or ornée de boucles, de bossettes et de lis. Le prince porte d'étroits jambards en mailles de fer et des éperons avec des pointes au lieu de roues, et par dessus une tunique verte brodée qui descend du cou jusqu'aux genoux. Par dessus est un haubert peu étroit qui se plisse autour du cou, qui ne serre pas les bras et ne descend pas tout à fait jusqu'aux genoux. Sur le haubert est le surcot doré, couvert d'aigles noirs de Silésie; il est sans manches, descend jusqu'au-dessous du genou, est fendu par devant comme par derrière ainsi que sur les côtes, et est retenu par une ceinture rouge. Enfin le manteau ducal, écarlate, fourré d'hermine, retenu sur la poitrine par une bande d'or et des rosettes, enveloppe toute la figure et se brise contre les pieds en plis lourds et nombreux. La surface sous les pieds est verte. Autour de la plaque on lit, en lettres blanches en relief et en ronde romaine, l'inscription suivante :

† Hen. quartus. mill. tria. x. minus. c. obit. ille
Egregiis. annis. Sle. Cra. San. Dux nocte. Johannis[1].

L'auteur de cette sculpture n'est pas connu : elle doit être de l'époque qui suit immédiatement la mort du duc. On n'en saurait douter si on la compare aux œuvres postérieures. Je

1. Henri IV, duc de Silésie, de Cracovie et de Sandomir, mourut dix ans avant 1300, dans la force de l'âge, la nuit de la Saint-Jean.

crois aussi qu'elle pourrait être citée comme monument d'une école de sculpture de Silésie, car il se trouve encore à Breslau et dans les environs d'autres traces d'un mouvement artistique antérieur et postérieur.

Les figures en relief du coffre même ont moins de valeur. Sous quatre arcades en trèfle sur l'un des longs côtes et sous cinq sur l'autre, et sous un arc semblable sur chacun des petits côtés, est représentée une sorte de convoi funèbre : à la tête deux servants d'église avec des cierges; aux pieds l'évêque avec deux officiants; du côté de l'épée des princes et princesses avec leur suite, toujours trois figures, toutes avec des expressions de deuil diverses; du côté du bouclier des prêtres. A chaque angle est un ange servant de pilier buttant. Ces figures, qui semblent faites par des artistes en sous-œuvre, sont également peintes de diverses couleurs; seulement elles ne sont pas en argile cuite, mais en grès.

Comme Henri est mort sans héritier et que son cousin de Liegnitz qui lui avait fait autrefois la guerre et qui l'avait plus tard soutenu dans sa lutte pour la couronne de Pologne, lui succéda sous le nom d'Henri V, il est vraisemblable que c'est lui qui a fait élever le tombeau.

Tout en admirant dans cet ouvrage un monument de l'art allemand, nous ne devons pas oublier qu'il est en même temps un monument de la civilisation allemande qu'Henri et ses ancêtres, les fils et les petits-fils de sainte Hedwig (morte le 15 octobre 1243) ont introduite en Silésie et y ont étendue et consolidée pour le bien du pays[1].

1. Conf. Dr. F. G. G. Busching, *Tombeau du duc de Breslau Henri IV*, etc., Breslau, 1826.



SAINT LUC PEIGNANT LA SAINTE VIERGE

SCULPTURE EN BOIS DANS L'ÉGLISE SAINTE-MADELEINE A BRESLAU

(HAUTEUR, 1m 46; LARGEUR, 1m 18.)

AVEC UNE PLANCHE.

Si on parcourt avec des regards attentifs les rues et les églises de Breslau, on acquiert bientôt la conviction qu'il s'y est produit au XVe siècle un grand développement de la sculpture, car on en retrouve des traces nombreuses dans les tombeaux et les retables. Par un hasard étrange l'histoire de l'art n'y a pas encore pris garde, bien que les traits originaux de ces sculptures soient frappants et certainement dignes d'intérêt. Il est vrai qu'elles rappellent un peu les œuvres contemporaines de Nuremberg et d'Ulm, mais c'est plutôt d'une manière générale que par les motifs et par les détails des formes.

Parmi les diverses sculptures de l'église Sainte-Madeleine (entre lesquelles je ne ferai remarquer que le Christ portant sa croix, avec beaucoup de figures entières de grandeur naturelle), on trouvera contre la muraille d'une chapelle du bas-côté nord un relief en bois sculpté avec un cadre doré, qui nous transporte dans le ménage de la Vierge. Marie est assise dans sa chambre sur un siége élégant à dossier et à bras, et est occupée à coudre un petit vêtement pour son fils, qui s'amuse devant elle à terre et semble jouer avec un oiseau qu'il tient sur sa main (l'oiseau n'existe plus). A droite, sur un siége à dossier assez élevé, un peintre est assis devant son chevalet, la palette et l'appuie-main dans la main gauche, et le pinceau dans la droite, et il est occupé à peindre le portrait de la Vierge assise devant lui. La situation est si vraie et si vivante, le peintre rappelle si complétement un bon vieux maître allemand, qu'on ne pense pas d'abord à une œuvre idéale jusqu'à ce que le bœuf — dans l'attitude et les proportions d'un barbet ordinaire, — couché sous la chaise du peintre, nous rappelle que nous avons devant nous l'Évangéliste saint Luc, dont la légende a fait un artiste.

Il est difficile de supposer que ce tableau a été primitivement isolé comme il l'est aujourd'hui, car alors son origine serait inexplicable. Le sujet ne convient pas à un tombeau, et les sculptures, sans but déterminé, seulement pour la décoration des murailles, ne se faisaient pas

encore à cette époque. Selon toute vraisemblance il a appartenu à un grand retable avec des scènes de la vie de la sainte Vierge.

La conception du sujet, loin de montrer chez l'artiste un haut degré d'idéalisme, est plutôt d'une naïveté absolue. L'occupation de ménage de la Vierge n'est pas interrompue par la séance arrangée par le peintre; elle continue à travailler tranquillement, tout au plus a-t-elle retiré l'enfant de son sein pour le mettre à terre; peut-être aussi ne l'a-t-elle fait que pour pouvoir travailler plus tranquillement; malgré cela elle se tient aussi immobile qu'un modèle. Le peintre, de son côté, est tout à fait peintre, et il a, jusqu'au petit bœuf exclusivement, mis tout à fait de côté l'Évangéliste.

Il ne pense nullement que c'est la reine du ciel ou la mère de Dieu qui pose devant lui et devant qui il devrait proprement se tenir à genoux; il ne pense pas non plus aux miracles futurs du portrait. Son attitude et ses regards ne trahissent que l'artiste sérieux qui cherche les traits expressifs de la physionomie et qui s'efforce de faire un portrait bien ressemblant.

La conception étant naturelle et simple, la composition aussi n'a rien de recherché, et tout, jusqu'au mouvement des mains et des doigts, est pris de la réalité. L'expression est naïve et vivante; on voit, jusque dans la physionomie de la Vierge, percer le sentiment qu'elle doit paraître au peintre belle et gaie.

Les formes du corps, assez maigres ordinairement chez les anciens sculpteurs allemands de la même époque, sont ici pleines et arrondies, et, quoique copiées d'après nature, relevées par le sentiment de la beauté. La physionomie très-enfantine de la Vierge, le front rond et élevé, la rondeur de toute la tête sont des caractères frappants qui se présentent comme le type constant de la madone dans la plupart des peintures et des sculptures de l'époque que j'ai vues à Breslau, et qui sont encore aujourd'hui le type dominant des jeunes filles du pays. C'est donc un point de repère pour savoir si une œuvre est indigène. Le vêtement n'est pas le costume du temps, mais il a un caractère simple et naturel en harmonie avec tout le tableau; le manteau garni d'un rang de perles que porte la Vierge indique seulement en quelque sorte sa haute condition. L'ordonnance des draperies est bien comprise, quoique le peintre eût mieux fait de tenir dégagée l'épaule gauche. La forme et le mouvement sont suffisamment marqués; les brisures ne sont ni trop nombreuses ni trop petites; au contraire, de grandes surfaces ont été réservées.

Cependant, au milieu d'une composition qui nous transporte si bien dans la vie réelle et qui, par l'ensemble comme par le détail, nous maintient dans l'illusion, la seule figure idéale qui, n'ayant rien de réel ni même de possible, n'offre, du reste, qu'une signification symbolique, — le bœuf, — fait un effet très-comique.

La sculpture, qui est exécutée avec un très-grand soin, a dû, suivant le goût déplorable du temps, être peinte; pourtant la couleur a été appliquée avec une certaine modération.



St LUC PEIGNANT LA SAINTE VIERGE

St LUKE PAINTING THE MADONNA

TOMBEAU DU ROI DE POLOGNE CASIMIR IV

LONGUEUR, 2^m,82; LARGEUR, 1^m,65; HAUTEUR, 5^m,70.

AVEC DEUX PLANCHES.

Parmi les artistes de Nuremberg du XVe et du XVIe siècle qu'on peut citer, à côté d'Adam Kraft on nomme surtout, avec beaucoup de distinction, Veit Stoss (Stuos). Les œuvres qu'on lui attribue dans cette ville diffèrent tellement entre elles, qu'on doit douter de l'exactitude des indications et qu'on ne peut arriver à se faire une idée positive de sa manière. Il est d'autant plus heureux qu'il se trouve, hors de son pays, des œuvres de lui, parfaitement authentiques avec la signature et la date, et de plus parfaitement bien conservées : le retable de l'église Sainte-Marie, à Cracovie, et le tombeau du roi de Pologne, Casimir IV, dans le Dôme de la même ville. Cette raison seule suffirait pour nous faire visiter l'ancienne cité des Starostes, si riche d'ailleurs en monuments de l'art. La continuité presque ininterrompue du service dans l'église Sainte-Marie ne me permit pas malheureusement de dessiner le moindre fragment du retable, qui est de proportions colossales; mais, loin de trouver aucun empêchement semblable pour le tombeau du roi Casimir, je me vis, au contraire, aidé et assisté dans mes études par l'évêque de Cracovie, Mr Lentowski et par M. le professeur Jos. Kremer, à qui je ne veux pas omettre de témoigner ici ma vive gratitude.

Plusieurs des tombeaux des rois de Pologne, dans le Dôme de Cracovie, offrent une disposition semblable : un dais supporté par des colonnes au-dessus du sarcophage.

Celui du roi Casimir, dont nous donnons ici le dessin, est dans l'angle sud-ouest de la chapelle de la Sainte-Croix, qui forme elle-même l'angle sud-ouest du Dôme. Il est placé de telle sorte dans l'angle qu'il n'y a qu'un long côté et un côté étroit dégagés, tandis que les deux autres sont reliés à la muraille. Il se compose de deux parties, le sarcophage et le dais porté par des colonnes. Le sarcophage, haut de 0^m,78, large de 0^m,94 et long de 2^m,09, est de marbre blanc veiné de rouge; trois plaques couvrent le long côté, une est appliquée sur le côté étroit et une grande plaque repose sur le dessus. Sur celle-ci est figuré, en haut relief, le prince Jagellon, de grandeur naturelle, revêtu des insignes de la royauté, le globe dans la main droite, le sceptre dans la gauche, la couronne sur la tête et enveloppé du grand manteau du couronnement. Un lion, avec un casque à visière surmonté d'une couronne, tient le glaive; un autre semblable, d

l'autre côté, tient l'ecu avec l'aigle de Pologne. Sur la tête du lion est un aigle de forme non héraldique, pourtant aussi couronné. Le manteau du roi, richement garni de perles et de pierreries et retenu par une agrafe sur laquelle on voit, en haut relief, une femme qui accouche, symbole de l'immortalité, est rejeté du côté gauche sur le bras droit, ce qui donne plus de mouvement aux plis. Les brisures des plis sont anguleuses et profondes, les bords sont fortement contournés, la face et les mains sont ciselées avec une grande intelligence de la nature, mais sans aucune délicatesse; ainsi les rides du front sont comme des cordes, et la barbe ressemble à une brosse. La figure impose par la vigueur extraordinaire avec laquelle le marbre semble avoir été taillé comme du bois, tout en étant travaillé jusqu'à avoir le poli d'une glace, ainsi que par la liberté et la fermeté générales du dessin.

Sur le long côté sont appliquées, côte à côte, trois figures en reliefs par lesquelles l'artiste a voulu représenter les regrets des provinces sur la mort du roi. Elles sont distinguées par les armes de Lithuanie, de Dobrzyn et de Leczyca, et elles expriment si violemment leur douleur, que celle-ci semble plutôt physique que morale; les figures sont aussi parfaitement slaves que si l'artiste les avait prises dans un cabaret des faubourgs. Sur le côté étroit sont les armes de Pologne soutenues par deux hommes, et au-dessus est l'inscription EIT STUOS 1492, dans laquelle l'omission du V n'a jamais pu être expliquée jusqu'ici ni avec les meilleurs yeux, ni avec la plus grande pénétration; pourtant, dans un autre endroit de la cathédrale, sur le tombeau du cardinal Frédéric, il y a, dans le mot EORTUNA, une transformation évidente de l'F en E, transformation qu'il faudrait également admettre ici.

Si nous examinons maintenant le baldaquin, nous serons d'abord frappés de l'architecture très-baroque qui pétrit comme la pâte les formes du gothique, mêle les uns dans les autres les arcs plats et les dos d'âne, transforme les feuilles de chêne en éponges et met sur les pointes des boules, au lieu de fleurs cruciformes, ce qui pourtant produit un effet pittoresque. Les bizarreries et les caprices les plus fous éclatent dans les bases des colonnes; les faîtes des colonnes sont formés de portions de colonnes en faisceaux, nulle part il n'y a un organisme suivi; ainsi, encore dans les reliefs du sarcophage, les aiguilles sont tournées en nœuds comme des cordes. Les chapiteaux ne sont qu'à peu près en équilibre et ont la forme en calice la plus simple; mais ils attirent l'attention par les reliefs qui y sont sculptés. J'en ai donné deux dans la pl. II pour qu'on puisse reconnaître au moins le caractère de la composition et du dessin. Je n'ai pas réussi à déchiffrer le sens d'un seul chapiteau ni par suite à trouver la suite des idées. Mais je crois que le commencement s'en trouve sur la face antérieure du premier chapiteau de gauche de mon dessin pl. I, qu'elle continue à droite et qu'elle se termine sur la face postérieure du dernier chapiteau à gauche. Sur le premier chapiteau (figuré pl. II) on voit Dieu le père avec le globe terrestre, le Christ à qui un ange aide à porter sa croix et un ange terrassant le Dragon qui peut figurer l'Église ou le Saint-Esprit, de sorte que nous aurions devant nous la Trinité à laquelle les trois anges flottants du second chapiteau se rattacheraient comme l'adorant (Pl. II). Vient ensuite le combat de Samson avec le lion, si le jeune homme luttant avec un lion n'a pas une autre signification, car il y a à côté un roi en costume de chasse qui repose et un guerrier couché sur son bouclier. Le



TOMBE DE CASIMIR IV ROI DE POLOGNE

TOMB OF CASIMIR IV KING OF POLAND

TOMBE DE CASIMIR IV. ROI DE POLOGNE

TOMB OF CASIMIR IV. KING OF POLAND

quatrième chapiteau présente, comme la vision d'un prophète, l'apparition de Dieu, devant qui on voit cinq hommes éblouis et frappés d'épouvante, et une brebis qui s'enfuit. Les reliefs des chapiteaux de derrière sont plus faciles à expliquer. Un ange et un vieillard, sur le premier, montrent Zacharie dans le temple; le second offre clairement l'Annonciation; le troisième le Christ mort sur le sein de sa mère (l'allusion est facile à saisir), et le dernier le Christ juge du monde : ainsi la naissance, la mort et le règne éternel du Christ.

Malgré tout le caprice de la composition, les figures sont si vivantes, si bien conçues et motivées qu'on s'arrête volontiers à les considérer. J'y ai remarqué aussi des formes plus finement dessinées et un mouvement moins anguleux que dans les autres sculptures du monument. La cause de cette différence m'a été signalée par le professeur Kremer qui me montra, sur le bord du bénitier (sur lequel est couché le guerrier du troisième chapiteau), le nom de Joerg Hueber et m'apprit que cet artiste, élève de Veit Stoss, avait obtenu, en 1494, le droit de cité à Cracovie et y avait eu un atelier à lui.

Ce nom, inconnu jusqu'ici dans l'histoire de l'art, y mérite une place distinguée, et il vaudra la peine de rechercher s'il n'a pas laissé d'autres œuvres.

Nous ne pouvons pas quitter la chapelle sans jeter un coup d'œil sur le tombeau du père de Casimir IV, du roi Ladislas Jagellon, qui se trouve dans l'angle opposé. L'ordonnance est en général la même. Sur le sarcophage se trouvent les armes de huit provinces polonaises; la figure du roi est couchée sur le sarcophage, la tête sur un coussin tenu par des lions, un dragon sous les pieds. Sur les degrés on voit des chiens de chasse aboyer après un faucon. Le baldaquin surprend au premier aspect, car il est dans le style de la renaissance italienne, tandis que le sarcophage et les parties inférieures des colonnes offrent distinctement le caractère de l'art allemand de la première moitié du XVe siècle.

Ce fait peut trouver son explication dans le tombeau du second fils de Casimir IV, du roi Charles Albert, mort en 1501, qui se trouve dans une chapelle latérale du bas-côté droit; il est dans le style le plus riche de la renaissance italienne, et, comme dans l'épitaphe, Sigismond, frère du défunt, élu roi en 1507 y est nommé, avec le titre de duc; il a été élevé de toutes manières avant 1507. Or, il n'est pas invraisemblable que l'architecte de ce tombeau, peut-être le plus ancien monument de la renaissance italienne au delà des Alpes, suivant toute probabilité un artiste florentin, ait été chargé de renouveler ou de remplacer le baldaquin du tombeau de Ladislas Jagellon, endommagé peut-être lors de son transport dans la chapelle de la Croix et que, sans égard au style de toute l'œuvre, il l'ait exécuté dans le style unique qu'il connaissait et appréciait.

SCULPTURES DE L'ÉCOLE SILÉSIENNE

DE 1490 ENVIRON

AVEC DEUX PLANCHES.

Le musée royal d'antiquités chrétiennes de Breslau renferme un retable qui y a été apporté de quelqu'un des couvents supprimés. C'est un ouvrage considérable, de grandes proportions, à moitié sculpté, à moitié peint. Le compartiment du milieu est occupé par une madone en bois plus grande que nature, les volets présentent intérieurement les saintes familles peintes, et extérieurement des scènes de l'histoire du Christ sculptées. J'ai donné la copie des peintures des deux volets (Peinture, t. II). Je joins ici deux planches avec les sculptures des revers. Les sujets sont : l'Annonciation, la Nativité, l'Adoration des Rois et la Présentation au temple. La conception et la composition ne brillent pas par une grande originalité, elles ne montrent pas un génie très-inventif, et les motifs ont quelque chose de commun, bien que, çà et là, comme chez le vieux Siméon et chez Marie dans le temple, ainsi que dans le relief de la Nativité, l'expression touche à une véritable profondeur de sentiment.

Ce qui m'a engagé à introduire ces deux planches dans le présent ouvrage, c'est le style dans lequel les sculptures sont exécutées et qui fournit une nouvelle preuve de l'existence d'une école Silésienne de sculpture au XVe siècle.

Il pourrait, il est vrai, sembler à première vue que nous avons devant nous des ouvrages d'un atelier du sud de l'Allemagne, c'est-à-dire de la Souabe, car les mouvements des figures, et particulièrement les draperies avec leurs plis froissés et leurs brisures, rappellent vivement les sculptures d'Augsbourg, de Nordlingen et d'Ulm. Mais on pourrait aussi être tenté de croire que l'auteur du retable de Breslau a puisé aux mêmes sources que les maîtres souabes; car la Nativité fait souvenir de Memling, et la Présentation au temple, de Roger l'aîné.

Ce qui s'oppose surtout à ce qu'on admette que notre retable est l'œuvre d'un artiste souabe, ce sont les caractères tout spéciaux que j'ai déjà montré être exclusivement propres à la Silésie; les formes et les traits slaves des têtes et des physionomies de femmes, particulièrement chez la Vierge. Cependant il y a tant de détails dans nos sculptures qui rappellent les œuvres contemporaines ou antérieures de l'Allemagne du Sud que nous devons croire à une relation avec les écoles de ces contrées, surtout avec celle d'Augsbourg. Dans cette ville, comme à Nordlingen, à





SCULPTURE EN BOIS — WOOD CARVING.





SCULPTURE EN BOIS — WOOD-CARVING

Rothenbourg, etc., le style et le genre des maîtres flamands s'étaient répandus, surtout par Martin Schongauer et Fréderic Herlen; et s'il n'est pas impossible que les artistes silesiens comme ceux de la Souabe aient été étudier à Gand et à Anvers, s'il se trouve en effet à Breslau quelques tableaux (comme le retable du Dôme de 1468 dans le Vereins-Museum) qui attestent une connaissance directe de Roger l'aîné, les sculptures de nos planches offrent encore, en dehors de leur parenté générale avec l'école de Van-Eyk et de leurs particularités silesiennes, quelques traits surtout dans les motifs et les formes du vêtement, qui nous rappellent les lieux indiqués du sud de l'Allemagne.

Je ne puis pas, à cette occasion, m'empêcher d'exprimer un souhait relativement aux antiquités du moyen âge rassemblées à Breslau. Le soin avec lequel on les réunit et conserve est très-méritoire. Mais pourquoi garde-t-on ces monuments de l'art, dont le nombre n'est pas extrêmement considérable, dans deux musées séparés? Pourquoi un double local, un double personnel? Et quelle perte de temps pour qui veut étudier, faire des comparaisons et aller d'un objet à un autre pour établir ses conclusions. Le gouvernement ne peut-il pas intervenir? Ne peut-il pas entrer comme membre dans l'association? Car tant qu'une commission royale disposant de pouvoirs extraordinaires ne préside pas à ces collections, l'action d'une société a toujours des résultats plus avantageux, sans compter qu'elle sert à éveiller et à entretenir dans le peuple un intérêt général pour les monuments historiques.

TOMBEAU DU CARDINAL FRÉDÉRIC

DANS LA CATHÉDRALE DE CRACOVIE

(1. LARGEUR, 1m72; HAUTEUR, 0m95. — 2. LARGEUR, 1m80, LONGUEUR, 2m93.)

AVEC DEUX PLANCHES.

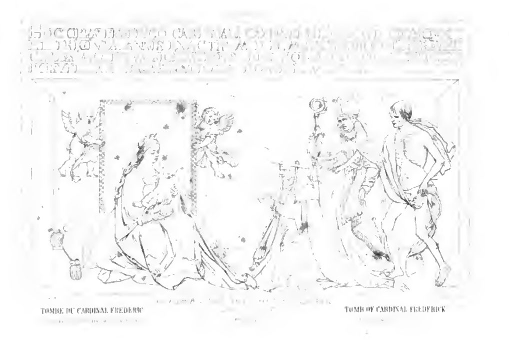
Le roi de Pologne Casimir IV dont nous avons déjà donné dans ce volume le tombeau par Veit Stross, a eu plusieurs fils dont le plus jeune, nommé Frédéric, consacré à l'état ecclésiastique, devint cardinal, primat du royaume, et mourut en 1503. Il est enterré dans la tribune de la cathédrale de Cracovie, et un magnifique monument recouvre sa tombe.

Il se compose de deux plaques de bronze dont l'une, perpendiculaire, orne la face intérieure du tombeau qui se trouve engagé entre les degrés qui conduisent au haut chœur; l'autre, horizontale et de niveau avec le haut chœur, repose sur la tombe.

La plaque de devant est modelée en relief. Le cardinal, en grand costume, est agenouillé devant la sainte Vierge qui est assise sur un coussin derrière lequel deux petits anges tiennent une tapisserie, ce qui forme une sorte de trône. Le Christ enfant, qu'elle tient sur ses deux bras et qui lui prend le cou de sa main droite, se penche amicalement vers le cardinal et l'invite par un mouvement de la main gauche à s'approcher. Derrière le cardinal est un groupe assez étrange au premier aspect, un évêque qui entre dans la chambre avec un cadavre ambulant. C'est le patron de la Pologne, saint Stanislas, et le mort qu'il tient par la main est son attribut distinctif, parce que, d'après la légende, il a rappelé un mort à la vie.

Sur l'inscription, nous voyons que le cardinal est mort le 14 mai 1503, et que son frère Sigismond, nommé roi de Pologne en 1507, lui a fait dresser ce monument en 1510.

Nous ne trouvons de renseignements ni sur le lieu où l'ouvrage fut composé, ni sur l'artiste qui en fut l'auteur. Cependant il offre des traits si bien caractérisés que nous ne pouvons être en doute au moins sur le lieu de son origine. Le dessin aussi bien que la conception indiquent Nuremberg; en même temps la fonte et les ciselures rappellent si distinctement le tombeau de Saint-Sebald, qu'on peut admettre sans témérité que la plaque est sortie de l'atelier de Pierre Vischer. Quelques endroits, surtout la Vierge, rappellent aussi la manière d'Albert Dürer, mais



TOMBE DU CARDINAL FREDERIC

TOMB OF CARDINAL FREDERICK



TOMBE DU CARDINAL FRÉDÉRIC

TOMB OF CARDINAL FREDERICK

pas d'une manière assez expresse pour que l'on puisse admettre autre chose que l'influence des conseils du grand maître. Qu'on jette seulement un regard sur la Trinité de 1511 ou sur l'Assomption de 1509 (Peinture, t. II) et l'on remarquera aussitôt une grande différence dans les formes.

La seconde planche est une copie de la plaque de bronze au-dessus de la tombe. Elle est gravée avec des contours profondément entaillés. La figure du milieu, plus grande que nature, nous présente le cardinal en costume épiscopal, avec la crosse et l'évangile. Sous ses pieds est couché un lion, symbole de la mort à qui le Christ a ravi sa puissance sur les fidèles.

Le cadre qui entoure sa figure a la forme d'une niche à travers laquelle on voit, au-dessus d'une tapisserie, l'intérieur d'une église. De chaque côté sont représentés deux des patrons de la Pologne, saint Albert et saint Stanislas, en costume épiscopal; au-dessus sont les armes avec l'aigle de Pologne et de Lithuanie; au-dessous, les armes avec lys et couronnes, appartenant aux Jagellons. Une mitre épiscopale et un chapeau de cardinal, au-dessus des armes, indiquent les dignités réunies dans la personne de Frédéric.

Dans l'architecture il ne s'est pas encore introduit d'éléments renaissance; pourtant le gothique n'y est pas exempt de caprices.

Cette plaque montre bien nettement aussi qu'elle a Nuremberg pour lieu d'origine; en même temps le dessin, surtout des mains, des plis et des ornements, porte si bien la marque du genre de Dürer qu'on pourrait croire qu'il est du maître, bien que la gravure ne soit pas de sa main. Celle-ci pourrait avoir été faite à Cracovie même; du moins il se trouve sur la plaque, dans l'inscription, un changement de lettre qui se présente également sur un monument presque contemporain exécuté à Cracovie. Qu'on se rappelle l'inscription du nom sur le tombeau du roi Casimir IV « BIT STUOS, au lieu de VEIT. Dans l'inscription de la plaque tumulaire de Frédéric il y a également écrit (sur le long côté gauche) ROBTUNA au lieu de FORTUNA.

L'inscription entière porte :

Hic Federicus adest Cazmiri clara propago
    Regia et augustæ spes erat alma domus.
Namque sacer culmen cardo venisset in alta
    Ni tantum raperet mors properata decus.
Sed dum sæva tamen voluit fortuna nocere
    Profuit humanos cessit et astra tenet

LE MONUMENT DE GŒTHE ET SCHILLER

A WEIMAR

(HAUTEUR, 2m,90, AVEC UNE PLANCHE)

Le monument en bronze élevé en 1857 à nos deux grands poëtes Gœthe et Schiller, a une importance nationale et artistique si considérable que, non-seulement une place lui appartient dans cet ouvrage, mais que je crois à propos d'en présenter l'histoire aussi détaillée que possible. Ne cherchons-nous pas avec ardeur dans les bibliothèques et les archives tous les documents relatifs à la composition d'œuvres souvent très-pauvres des temps anciens, et ne remplissons-nous pas des volumes de lettres peu intéressantes des artistes et de ceux qui leur ont commandé leurs œuvres? On devra accueillir avec satisfaction des détails empruntés à l'histoire de l'art de notre temps et dont l'objet a rencontré l'intérêt universel. J'ai à peine besoin d'ajouter que si je publie les lettres insérées ici, ce n'est qu'après en avoir obtenu l'autorisation.

Ce fut à l'occasion de la fête célébrée en 1850 pour l'inauguration de la statue d'Herder, à Weimar, que le prince Charles Alexandre, alors duc héréditaire, maintenant grand-duc, daignant m'honorer d'une confiance spéciale, me consulta sur ce qu'il pourrait et devrait faire pour l'avancement des beaux-arts. Et comme je me permis de montrer l'importance de l'art pour la vie publique et sa corrélation nécessaire avec la conscience de l'époque, et de dire que la mission du prince était dans l'œuvre commencée par la statue d'Herder, il eut la bonté de me mener devant le modèle justement arrivé d'un groupe de Gœthe et de Schiller, par Rauch, et il me fit part de son intention de faire exécuter ce groupe. L'entreprise ayant un caractère national, il parut convenable que la nation fût invitée à s'y intéresser. Son Altesse Royale se rappela aussi que S. M. le roi Louis avait offert son concours pour l'érection d'un monument aux quatre grands poëtes de Weimar. Je me chargeai de demander à Sa Majesté si elle serait encore disposée à concourir à l'érection à Weimar de monuments élevés à Gœthe, à Schiller et à Wieland au nom de la nation.

Ma lettre d'octobre 1850, dans laquelle je m'acquittai de ma mission, semble ne pas être parvenue entre les mains du roi; du moins elle demeura sans réponse. Une information à ce sujet me parut indiscrète. Mais connaissant bien le soin minutieux avec lequel le roi traite toutes les

affaires, je me hasardai, au bout de plus d'un an, à renouveler ma demande, et je reçus, le lendemain, la réponse suivante :

Monsieur le docteur Foerster, je réponds à votre lettre reçue hier que j'avais toujours pensé qu'il était à souhaiter que les quatre astres de Weimar et leur protecteur, le grand duc défunt Charles-Auguste, eussent tous leur monument dans cette ville. Mais depuis que la statue d'Herder y a été élevée, rien ne va plus. Si cependant Gœthe, Schiller et Wieland obtenaient à Weimar chacun une statue, ou si, ce qui serait peut-être encore mieux pour ce qui concerne les deux premiers, on exécutait le groupe modelé par Rauch, mais avec un changement dont je fais une condition, à savoir que Schiller aussi aurait une couronne de laurier dans la main au lieu du rouleau, si tous les frais du groupe, ainsi que ceux de la statue de Wieland, y compris le piédestal et toutes les autres dépenses étaient couvertes avant la fin de cette année 1852, si les travaux d'exécution étaient commencés au plus tard dans les premiers mois de 1853, et que les trois statues (soit que chacun en ait une séparée, soit que Gœthe et Schiller soient réunis en groupe) fussent coulées toutes les trois ici à Munich avant la fin de 1856, je m'engage à fournir le métal des trois statues. Si pourtant une seule de ces conditions n'était pas remplie, je me trouverais dégagé de toute obligation. Qu'il serait beau qu'on pût voir encore, après des siècles, les quatre grands hommes dans la ville où ils ont vécu. Que la maison grand-ducale élève un monument au grand-duc, cela me paraît très-convenable. Il est méritoire à vous de vous occuper de cette affaire; sachant l'apprécier comme je dois, je suis votre.....

Louis.

Munich, 12 janvier 1852.

Je fis part du contenu de cette lettre à Son Altesse Royale à Weimar, et je reçus, le 4 février 1852, cette réponse :

Je vous dois des remerciements pour vos trois lettres. Recevez l'expression de ma joie et aussi de ma reconnaissance, que je voudrais vous exprimer de vive voix, pour la bienveillante entremise à laquelle je dois attribuer un si beau succès. La réalisation de l'entreprise me semble maintenant assurée et par la munificence du roi, et par son activité si éprouvée, et par mes efforts pour remplir les conditions posées. J'ai envoyé aussitôt le chancelier de Zigesar à Rauch pour entrer en négociations avec lui, mais j'ai dû en attendre l'issue pour vous prouver, ainsi qu'à votre roi, que du moins, vis-à-vis de vous deux, je ne serai pas inactif. C'est la cause du retard.

Rauch me répond qu'il demande 5,500 thalers pour les frais du modèle, non compris le piédestal, qu'il désire en granit et qui peut être bien taillé à Berlin; il ajoute qu'il consent au changement pour la couronne. En m'empressant de vous le communiquer..., je vous remercie tout particulièrement pour le conseil que vous me donnez... Votre conseil de confier la statue de Wieland à Rietschel m'agrée beaucoup; sa statue de Lessing assure plein crédit à son talent... Mettons maintenant activement la main aux monuments. J'ai déjà réuni des sommes. Je m'adresserai ensuite, d'après votre proposition, aux théâtres, mais je vous écrirai encore auparavant.

En vous exprimant les compliments de ma femme, je demeure votre tout dévoué.

Charles Alexandre.

Weimar, 4 février 1852.

En même temps Son Altesse Royale avait fait part de tout au roi Louis; Rauch était gagné, les conditions du roi acceptées et l'entreprise complétement engagée, quand tout à coup tout se trouva arrêté.

Le roi Louis, lorsqu'il promit son concours à l'entreprise, ne connaissait pas le projet de Rauch et il pouvait se le figurer du même genre que les autres monuments sortis de l'atelier de l'artiste, quand un rapport détaillé qui lui fut adressé, sur sa demande, lui en donna une con-

naissance complète. On sait que Rauch, dans ce projet, avait drapé les deux poëtes, comme le sont les statues des philosophes antiques, dans une large draperie même sans tunique, de sorte que tout ce qui pouvait marquer le caractère de l'époque et avoir l'air d'un portrait, était absolument écarté. Cela souleva chez le roi la plus vive opposition et il l'exprima, vis-à-vis de moi, de bouche et par écrit, de la façon la plus expresse. Ainsi il m'écrivait le 5 février :

Comme Gœthe et Schiller ne sauraient nullement figurer avec le costume grec dans la ville de Weimar, où ils ont vécu, quelque beau que soit le modèle de Rauch qui les représente ainsi, et un groupe avec notre costume ne devant pas bien faire, le mieux est, je pense, de leur élever à chacun une statue à part, comme on en a déjà élevé à Wieland et à Herder. Votre.....

Louis.

Le 6 février je reçus mission spéciale de Sa Majesté de communiquer, aussitôt que possible, ses intentions à Son Altesse Royale. Au sujet des objections qui me furent adressées par l'ordre de Son Altesse Royale et que je transmis au roi, celui-ci m'écrivit :

Monsieur le docteur Foerster, je vous renvoie, avec mes remercîments, la lettre que vous m'avez communiquée. Quelle que soit mon admiration pour l'antique, et quelque estime que j'aie pour le grand talent de Rauch, je crois devoir maintenir que Gœthe et Schiller ne peuvent être représentés avec le costume antique dans la ville de Weimar où ils ont vécu. Je suis d'avis qu'on leur y élève à chacun d'eux une statue en bronze. Il me paraît plus convenable que chacun des quatre grands hommes de cette ville y ait sa statue à part. Quelle qu'ait été l'influence réciproque de Gœthe et de Schiller l'un sur l'autre, ils ont suivi pourtant chacun leur voie propre, et c'est pour cette raison, je le répète, qu'il me paraît plus convenable qu'ils aient l'un et l'autre à Weimar une statue à part. Votre.....

Louis.

Munich, 3 mars 1852.

Sa Majesté s'étant aussi fortement prononcée contre la réunion de Schiller et de Gœthe dans un groupe, la poursuite de l'entreprise, dans la voie où l'on était entré, semblait tout à fait mise en question, car on devait tenir au groupe à Weimar pour beaucoup de raisons. Il fallait obtenir un compromis. Son Altesse Royale envoya M. le chambellan de Zigesar à Munich, et me fit remettre par lui la lettre suivante :

Vous recevrez ces lignes, mon cher monsieur Foerster, des mains du chambellan de Zigesar, que j'ai chargé de faire le voyage de Munich, pour annoncer à Sa Majesté le roi Louis que ma maison s'engage à repousser les modèles des statues de Gœthe, de Schiller et de Wieland, et aussi pour essayer de décider Sa Majesté à renoncer aux conditions dernièrement posées relativement à la séparation des statues de Gœthe et de Schiller. Si la première chose me tenait à cœur, parce que je regarde spécialement comme mon devoir de prouver au roi que mon zèle répond à son attente, la seconde m'intéresse aussi extrêmement. Jugez vous-même s'il en peut être autrement. Depuis longtemps déjà je nourrissais le désir et le projet d'élever des monuments à Gœthe et à Schiller. J'en parlai il y a quelques années au professeur Rauch. Il me dit qu'il n'avait plus qu'un désir, celui d'élever un double monument aux deux grands poëtes. Peu de temps après, je le chargeai d'en faire le modèle. Il le fit, et j'en fus si enthousiasmé que je résolus aussitôt d'en préparer l'exécution. Je m'étais habitué à l'idée de le renvoyer à une époque éloignée, lorsque tout à coup l'impulsion venue de votre roi me rapprocha si près du but, que je l'atteignais déjà, et que dans le transport de ma joie je voyais les travaux en pleine activité. Vous pourrez, d'après cela, vous représenter ma déception quand j'ai dû voir, par votre dernière lettre, que le roi demandait un changement qui ne modifiait pas seulement

le costume, mais le monument, et qui était entièrement opposé au caractère de la création de l'artiste. Maintenant, vous connaissez vous-même, et le roi connaît trop l'art et les artistes pour ne pas sentir combien un artiste qui a de hautes aspirations peut difficilement renoncer à ce qui est sa création, l'œuvre et le bien de son esprit; combien il est cruel pour Rauch, combien il est cruel pour moi-même, d'abandonner ce qui a été depuis des années l'objet de nos pensées, de nos soins, de nos espérances et de nos efforts[1]. Ce sincère aveu vous expliquera, mon très-cher, la prière que j'adresse au roi et que je vous adresse à vous-même, de vouloir bien renoncer aux conditions imposées relativement au costume et surtout au monument....

La nécessité de ce message et une seconde absence que j'ai faite ont été la cause de mon silence après votre dernière lettre; je vous en exprime tous mes remerciements et surtout de votre constante bonté et obligeance pour votre très-dévoué,

CHARLES ALEXANDRE.

Weimar, 12 mars 1852.

Ce que je fis de mon côté dans l'intérêt de l'entreprise ne saurait mieux être marqué que par ma réponse à Son Altesse Royale; je lui écrivis le 19 mars :

J'ai reçu par M. le chambellan de Zigesar la lettre que Votre Altesse Royale a eu la bonté de m'écrire, et je lui en exprime mes sincères remerciements. D'après vos instructions, j'ai écrit immédiatement à S. M. le roi Louis, je lui ai annoncé l'arrivée de votre envoyé, et j'ai cherché à développer les raisons qu'on peut donner en faveur de la manière de voir opposée à la sienne. Je lui ai écrit entre autres choses : « Le groupe est l'expression de l'union indissoluble de Schiller et de Gœthe telle qu'elle vit dans la mémoire de Weimar... Votre Majesté a préféré dès l'origine un costume autre que le costume idéal... Le groupe est l'œuvre inspirée et chérie d'un artiste illustre; son âge peut faire croire que ce sera sa dernière; il peut y renoncer, mais il ne saurait la modifier. »

Je ne pouvais pas aller plus loin sans démentir mes convictions. Le roi m'écrivit aussitôt, après avoir vu le groupe, qu'il lui était impossible de changer de manière de voir, et le soir, au concert, il me dit que « ce serait une faute qui pèserait sur sa vie entière s'il contribuait à immortaliser les premiers poëtes de l'Allemagne d'une manière étrangère à eux-mêmes, à leur temps et à leur pays. » J'ai mis ici M. de Zigesar en relation avec plusieurs artistes et amis des arts, et bien que je n'aie parlé à personne de l'affaire, il a pu entendre de toutes les bouches l'approbation unanime des vues de Sa Majesté sur le costume.

Vous aurez appris par M. de Zigesar que le roi ne persiste pas dans ses idées contre le groupe même,

1. Après la communication que je lui avais faite des intentions du roi, Rauch lui-même m'avait écrit, à la date du 29 février 1852 :

« Très-honoré monsieur et ami, les *Lavori di penna* mettent souvent certaines personnes, du nombre desquelles je suis, dans la fâcheuse nécessité de négliger leur correspondance : aussi je vous prie d'être très-indulgent pour le retard qui me fait ne répondre qu'aujourd'hui à votre honorée lettre du 7 courant. La nouvelle qu'elle renfermait que le projet de réunir en groupe dans un même monument Gœthe et Schiller se trouvait renversé par la préférence de Sa Majesté pour deux statues isolées m'a tout à fait surpris, car je n'avais jamais pu me représenter ces deux génies que comme deux sommités inséparables. C'est ainsi que j'avais conçu leur figure idéale dans le petit modèle que vous connaissez, et plus tard la correspondance entre Gœthe et Schiller, de 1794 à 1805, en me faisant pénétrer dans la communauté de leurs travaux, m'avait confirmé dans mon idée. Tous les autres grands hommes de ce temps, Winckelmann, Lessing, Wieland, Herder, etc., peuvent être représentés isolément avec le costume du temps, comme le sont nos deux héros dans les statues qu'on leur a élevées à Stuttgart et à Francfort-sur-le-Mein.

« Vous sentez bien combien il m'est pénible de ne pouvoir, en cette circonstance, me déclarer de l'avis de notre grand et généreux protecteur. Mais puisqu'il me faut exprimer mon avis en toute sincérité, Sa Majesté ne saurait mal accueillir, en cette circonstance, une franchise qu'elle a toujours exigée des artistes, ni vouloir retirer sa toute-puissante protection à la réalisation du projet du monument à élever à Weimar.

« Pour vous, mon honoré ami, artiste vous-même, vous saurez faire valoir mes raisons pour l'emploi exceptionnel du costume antique pour ce groupe; m'en rapportant pour cela à vos lumières et à votre bonté, je demeure, avec la plus haute considération,

« Votre très-dévoué serviteur et ami,

« RAUCH. »

ou en général contre la réunion de Schiller et de Gœthe en un groupe, mais qu'au contraire il l'admet.

Voilà où en est l'affaire, et nous avons ainsi trois moyens de la terminer. Ou bien Rauch cèdera, ce qui, d'après mon opinion, est très-facile, car il n'y a qu'à habiller des jambes et des bras et à couvrir la poitrine. C'est un moyen! Supposez que Rauch ne veuille pas céder, on peut admettre qu'il se présente un autre donateur à la place du roi Louis ou que les fonds se trouvent par un autre moyen. On peut l'admettre; mais il n'est pas probable que Votre Altesse Royale puisse avoir l'idée de se séparer d'un prince dont le nom est indissolublement uni aux plus magnifiques productions de l'art allemand, et à qui nous devons l'impulsion donnée à cette entreprise si importante pour l'Allemagne et pour Weimar, surtout après tout ce qui s'est déjà fait, et uniquement à cause d'une manière de voir que partage certainement avec lui la plus grande partie des contemporains, et qui ressort directement de l'idée du groupement comme expression de la conscience nationale.

Dans ce cas, il ne nous reste qu'un troisième parti, qui serait de choisir un nouvel artiste pour un nouveau groupe. A part Rauch, je ne connais aucun de nos artistes à la hauteur d'une telle tâche que Rietschel, de Dresde (aujourd'hui à Palerme, et autant que je le sais entièrement rétabli).

Si l'affaire tournait ainsi, il faudrait chercher pour Wieland un autre artiste, et bien que je sois d'avis que Gasser, de Vienne, conviendrait mieux pour cette tâche que personne, il me semble trop important de conserver de bons rapports avec Berlin, pour que le choix ne dût pas se porter sur Drake.

Avec les souhaits les plus ardents,

De Votre Altesse Royale, le tout dévoué,

E. Foerster.

Munich, le 19 mars 1852.

A la suite de cette lettre, M. de Zigesar reçut la mission de se rendre à Berlin et de décider Rauch à accepter les conditions imposées par le roi. Rauch se déclara prêt à essayer de faire un groupe avec le costume du temps; mais il se prononça contre la première condition, non contestée d'abord par lui, que la fonte aurait lieu à Munich, et il demanda qu'elle se fît à Berlin. M. de Zigesar me transmit un rapport détaillé sur les négociations.

Cette exigence de Rauch devait avoir, auprès du roi Louis, les suites les plus funestes pour l'entreprise. L'opposition devint si vive qu'une rupture avec Rauch sembla inévitable. Son Altesse Royale ne voulant point rompre avec le roi. Pour la prévenir je résolus de faire une dernière tentative et je me rendis à Berlin. Pendant quelque temps Rauch parut vouloir céder à mes représentations et à mes prières, mais toutes les fois qu'il s'arrêtait à l'idée qu'il lui faudrait enlever son travail à la fonderie de Berlin, il voyait plus clairement qu'il lui serait impossible d'y consentir et il finit par me charger de déclarer à Son Altesse Royale et au roi qu'il se retirait de l'entreprise, et que, quelque chère qu'elle eût été à son cœur, puisque les obstacles ne pouvaient être écartés, il verrait volontiers un autre prendre sa place.

Je rapportai à Weimar cette déclaration, et je reçus de Son Altesse Royale, suivant ma proposition, l'ordre d'écrire à Rietschel pour qu'il se chargeât du groupe de Schiller et Gœthe, et à Gasser pour qu'il se chargeât de la statue de Wieland. A mon retour à Munich je fis part au roi Louis des incidents de mon voyage, et comme il s'en déclara satisfait, l'affaire recommença à marcher, mais dans une voie toute nouvelle.

Rietschel se trouvait à cette époque revenir d'Italie. Je m'arrangeai en sorte que ma lettre, avec la commande du grand-duc et la demande s'il voudrait l'accepter aux conditions fixées et

surtout aux conditions du roi Louis, lui parvint dès son arrivée sur le sol de l'Allemagne, et j'avais terminé ma lettre par ces mots : « Ce que l'Allemagne moderne a fourni de plus grand à l'histoire, c'est l'apparition de Gœthe et de Schiller! Avec la mission de consacrer cette grandeur, je salue ton retour dans la patrie! »

Dès le 20 mai 1852 je pus écrire à Son Altesse Royale ce qui suit :

Conformément à l'ordre que Votre Altesse Royale avait daigné me donner, j'ai fait part à S. M. le roi Louis de votre décision, — après que toutes les tentatives avaient démontré l'impossibilité d'amener le professeur Rauch, de Berlin, à consentir aux conditions établies par Sa Majesté et acceptées par Votre Altesse Royale, — de renoncer à faire exécuter le groupe de Rauch et de remettre en d'autres mains l'entreprise, pourvu qu'on s'engageât à observer fidèlement les conditions établies par le roi; cette nouvelle fut accueillie par Sa Majesté avec beaucoup de joie et avec les témoignages de la plus sympathique estime pour Votre Altesse Royale. L'intérêt actif de Sa Majesté reste ainsi assuré de la manière la plus positive à l'entreprise.

Votre Altesse Royale m'avait chargé en outre d'écrire au professeur Rietschel pour lui demander s'il peut et veut se charger de faire le modèle des statues de Gœthe et de Schiller. Je lui ai écrit en lui faisant part de la situation (par rapport à Rauch), et Rietschel vient de m'adresser de Méran, le 17 mai, l'acceptation la plus empressée. Comme il sera dans trois semaines à Munich, il remet à cette époque toute explication plus étendue. Que Votre Altesse Royale me permette de la féliciter de toute mon âme de ce résultat. La grande tâche est remise dans les mains les meilleures et les plus capables.

E. Foerster.

Munich, le 20 mai 1852.

Le grand-duc, qui était retourné dans l'intervalle à Berlin et qui avait encore eu un entretien avec Rauch, fit part au roi directement de tout ce qui était relatif à la situation présente de l'affaire et d'une vaine tentative qu'il avait encore faite pour amener Rauch à accepter les conditions. « Je me suis trouvé ainsi, dit-il dans cette lettre, confirmé dans ma résolution de me rattacher d'autant plus fortement à Votre Majesté. Aussi ai-je été d'autant plus heureux d'apprendre juste en ce moment, par M. le Dr Foerster, que Rietschel se chargeait d'exécuter le monument de Gœthe et Schiller, Rietschel, que Rauch me désignait lui-même comme l'artiste le plus propre à remplir cette tache et à qui il avait même déjà écrit pour l'engager à l'entreprendre. »

Tout semblait ainsi en bonne voie. Rietschel se rendit à Munich, il alla à Weimar et dut y gagner la confiance entière du prince. Le contrat fut conclu dans toutes les formes et l'adhésion aussi noble qu'amicale de Rauch enleva d'avance toute inquiétude au sujet de quelque regret ultérieur de sa part. Cependant il restait encore une difficulté qu'il fallait écarter. Rietschel avait demandé la prorogation du délai d'abord accordé par le roi, et je fus chargé de remontrer à Sa Majesté combien les négociations avec Rauch avaient pris de temps, et combien la santé à peine rétablie de Rietschel demandait de ménagements. Je reçus la réponse suivante :

Monsieur le docteur Ernest Foerster, je réponds à votre lettre d'hier de m'indiquer combien Rietschel désire de mois de prolongation, car je ne veux rien de vague, *je veux être fixé*. Je me réserve de décider si je consens à cet arrangement. Cet artiste me semble un bon choix. La part que vous avez prise à cette œuvre est digne d'éloges, je vous en renouvelle le témoignage. Votre, etc.

Louis.

Munich, 2 juillet 1852.

Après que cette dernière difficulté eut été heureusement écartée, Rietschel se mit à l'œuvre. Je dois remarquer que le roi m'avait, à plusieurs reprises, exprimé de vive voix et par écrit l'idée que, avec le costume du temps, un groupe lui paraissait mal convenir, mais que de toute manière Schiller lui semblait devoir, aussi bien que Gœthe, avoir une couronne. Je m'empressai de communiquer à l'artiste les intentions de Sa Majesté, mais sans vouloir pourtant rien lui prescrire qui entravât sa conception. Ce n'avait d'ailleurs jamais été dans les vues de Sa Majesté. Lorsque, en février 1853, le projet du groupe de Rietschel fut mis à Munich sous les yeux du roi, celui-ci m'exprima son entière approbation et ne se prononça que contre l'habit à épée de Gœthe, qui lui semblait désigner plutôt l'homme d'État que le poëte. Mais lorsque, en janvier 1857, le groupe exécuté en plâtre fut dressé dans la fonderie de Munich, le roi me fit écrire qu'il l'avait trouvé très-beau; seulement au bas de la lettre écrite par son conseiller de cabinet, il ajouta de sa main : « Le roi Louis ne peut pas se réconcilier encore avec la couronne de laurier. Gœthe ne la mérite pas seul, Schiller y a droit aussi. »

Cependant le groupe avait été coulé et ciselé à Munich, et il fut élevé à Weimar, devant le théâtre, le 1er septembre 1857, et découvert avec une grande solennité. Les frais de l'érection du monument furent couverts par les dons magnanimes des nobles princes si souvent nommés dans le cours de ce récit, ainsi que par des contributions volontaires de la nation et principalement des différentes scènes de l'Allemagne.

Passons maintenant à l'examen du monument. Nous voyons les deux poëtes réunis en un groupe et, je le pense, à très-juste titre. L'opposition entre le réalisme et l'idéalisme, telle qu'elle se produit sous tant de formes dans l'histoire de notre art et de notre littérature, a trouvé son expression la plus tranchée dans Gœthe et Schiller, — ou plutôt elle n'a pas trouvé seulement en eux son expression, mais sa solution. Comme l'un a reconnu dans l'autre le complément de son être et qu'unis par les liens de l'amitié la plus rare ils se sont tous deux efforcés de s'élever mutuellement à une plus haute perfection, sans empiéter sur le développement de leur être propre, ils se trouvent à jamais étroitement unis dans la conscience que l'Allemagne a de sa littérature nationale; l'un semblait si bien réclamé par l'autre que sans lui la poésie allemande de notre temps, malgré tout le mérite de ses productions, n'aurait eu qu'un caractère exclusif et uniforme. Et Weimar ayant été le théâtre de cette action commune qui a amené la conciliation entre ces deux grands extrêmes dans l'ordre esthétique, la réunion en un seul groupe des deux poëtes, à qui elle est due, y était parfaitement à sa place.

Mais pour un groupe il se présente une exigence qui ne s'applique pas aux statues isolées. L'artiste ne peut pas rapprocher deux statues en un groupe sans les mettre en rapport ensemble. Il faut qu'une même action ou une pensée commune les réunisse. Dans la conception de Rauch, Gœthe paraissait présenter Schiller comme le reconnaissant devant le monde pour un poëte égal à lui. Rietschel s'est attaché à l'idée que le monument devait être élevé également à la gloire de l'un et de l'autre. Gœthe tient dans sa main droite la couronne de laurier, mais, en signe qu'il n'y prétend pas pour lui seul, il pose la main gauche sur l'épaule de Schiller et tourne la couronne de son côté, et Schiller, en y touchant légèrement de la main droite, en a ainsi



DAS GOETHE-SCHILLER-DENKMAL

GOETHE ET SCHILLER GROUPE EN BRONZE | GOETHE AND SCHILLER GROUP OF BRONZE

sa part assurée. En leur faisant partager une unique couronne, Rietschel a mieux marqué l'union des deux poëtes. Tous deux ont devant la nation la gloire commune d'avoir chacun isolément et tous deux réunis porté notre littérature à son plus haut degré possible de développement. Cela imposait à l'artiste de donner à chacun son caractère propre et déterminé. Et c'est ce qu'il a su faire. Gœthe, le plus âgé, a une attitude ferme, tranquille, et les regards dirigés vers le monde réel. Il tient avec force la couronne chèrement conquise de la gloire; il appartient tout entier au présent. Schiller semble marcher en avant, son regard est dirigé en haut, vers les lointains et les hauteurs au delà de ce monde visible. Ses pensées sont attachées au manuscrit qu'il tient dans sa main gauche; au milieu de ses aspirations idéales il touche, comme sans en avoir conscience, à la couronne de l'honneur, car il songe à la reconnaissance qui sera un jour le prix de ses saints efforts. Nous voyons ainsi dans Gœthe le poëte de la réalité et dans Schiller le poëte de l'idéal.

L'artiste a encore cherché à les caractériser sous un autre rapport; il a représenté Gœthe en costume de cour, Schiller en redingote, et il a distingué ainsi l'homme d'État et l'homme privé. On lui avait fait une condition d'observer le costume du temps. Rietschel s'est attaché à la condition dans toute sa rigueur. Il était contraire au sentiment artistique d'employer deux fois l'habit ou deux fois la redingote. En leur donnant deux costumes, il était impossible de les partager différemment.

Une autre question, c'est si le costume du temps, dont on faisait une condition, devait être idéalisé ou non, et je ne nie pas que la conception poétique de tout le monument semblait commander qu'il le fût; je ne crois pas cependant, comme quelques-uns le pensent, qu'il fût nécessaire de recourir au costume grec. Chaque époque se forme son style, et, comme l'art chrétien en a trouvé un pour ses saints, qui ne sont pourtant pas immortalisés comme pêcheurs, charpentiers, péagers, et qui ne ressemblent pas non plus à des statues de philosophes grecs ou de sénateurs romains, le présent devrait aussi ne pas être dépourvu du moyen d'élever ses héros au-dessus de leur condition sociale sans faire violence à la réalité. C'est ce que Rauch a su faire souvent avec beaucoup de bonheur.

Rietschel s'est imposé la tâche tout autre et évidemment plus difficile d'exprimer la pensée poétique avec des moyens tout réalistes. Ses figures appartiennent tellement à la réalité qu'on pourrait, d'après la coupe du vêtement, marquer l'année dans laquelle elles ont été faites. Et, malgré des difficultés extraordinaires, il a réussi à produire un puissant effet. La vérité et la vie de chaque forme et de chaque mouvement, le juste sentiment qui pénètre l'ensemble et toutes les parties, et qui fait de l'œuvre d'art l'expression de la plus parfaite vérité, nous font négliger tous les détails accessoires et extérieurs, concentre toute l'attention sur les figures et sur leur caractère, et ne nous laissent remarquer que très-tard que le costume n'a pas troublé notre impression. Aussi nous ne voulons pas demander si, avec de telles ressources, on n'eût pas pu atteindre, dans la voie du réalisme, un résultat encore plus grand.

LA RÉSURRECTION DU CHRIST

RELIEF EN IVOIRE DE L'AN 1000

(AVEC UNE PLANCHE DE LA GRANDEUR DE L'ORIGINAL.)

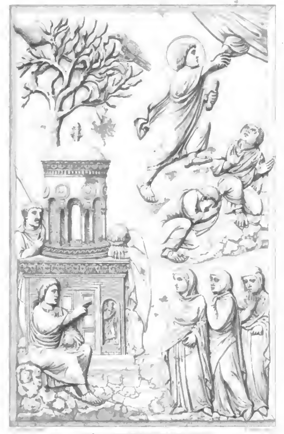
Le haut intérêt artistique et historique des œuvres de la sculpture et de la peinture allemandes du temps de l'empereur Henri II, me détermine à m'étendre le plus possible sur les productions de l'école de Bamberg. Aussi, aux reliefs en ivoire déjà publiés, qui se trouvent sur la couverture des précieux missels du trésor de Bamberg, en joindrai-je ici encore un qui a certainement eu la même destination et la même origine. Il a été découvert à Bamberg par le zèle de l'infatigable collectionneur M. de Reiter, et il a passé avec toute sa collection dans le Musée national de Bavière.

Le sujet du relief est la résurrection du Christ, présentée comme on le voit d'une manière extrêmement singulière. A gauche est un tombeau en forme de colombarium romain; des deux côtés du tombeau sont debout des gardes qui s'appuient, d'autres sont couchés à terre sur la colline à côté. A droite s'avancent les trois Maries venues pour visiter le tombeau, mais qui s'arrêtent, saisies d'étonnement, à la vue d'une figure assise de jeune homme, qui leur fait signe de la main droite, et dans lequel nous reconnaissons un messager du ciel. Jusqu'ici la composition ne diffère pas de beaucoup d'autres sur le même sujet; elle est particulièrement la même que dans le relief que nous avons donné dans le tome I. Mais le Sauveur ressuscité s'y trouve représenté comme il ne l'est, à ma connaissance, dans aucune autre œuvre d'art. Il monte à grands pas la colline, saisi par la main par une autre main tendue vers lui du milieu d'une draperie et par laquelle sans doute est figurée la main de Dieu qui l'a délivré du pouvoir de la mort et qui, — cela surtout est particulier, — l'attire vers lui, confondant ensemble l'Ascension et l'Assomption.

Derrière le tombeau est un arbre dont les fruits sont mangés par des oiseaux qui semblent être des corbeaux.

Nous saisissons ici de la manière la plus remarquable le caractère principal de l'ancienne sculpture allemande, surtout de l'école de Bamberg, la corrélation avec les traditions de l'ancien art romain.

Déjà l'arbre près du tombeau, avec les oiseaux qui mangent les fruits, est un motif de l'art



LA RESURRECTION DU CHRIST

THE RESURRECTION OF THE SAVIOUR

antique qui revient mille fois sur les sarcophages, et qui sert à marquer la destruction du corps et le passage de ses éléments dans un organisme supérieur, la mort et l'immortalité. Le tombeau, avec son petit temple au-dessus de la chambre sépulcrale, avec les portraits en médaillons et les statues des morts dans des niches, avec son pourtour de colonnettes et ses corniches à feuilles d'acanthe, semble comme emprunté à la voie Appienne. L'ordonnance des vêtements et le jet des plis sont visiblement imités de modèles romains. Mais la conception du tableau aussi bien que la composition sont sans modèle dans l'art antique ; l'idée est aussi neuve que la manière dont elle est exprimée. Les figures sont distribuées avec beaucoup d'habileté, de sorte que sans symétrie sévère, il y a pourtant équilibre entre la droite et la gauche ainsi qu'entre le bas et le haut. La forme pyramidale est aussi observée dans l'ordonnance, et où elle manque, comme dans le groupe horizontal des femmes, c'est peut-être avec intention, pour exprimer la ressemblance et l'égalité d'impression.

La composition est très-vivante, les motifs variés et expressifs. La première des femmes laisse tomber ses bras de saisissement et demeure immobile; la seconde exprime la curiosité, tandis qu'une réflexion inquiète caractérise la troisième; mais dans toutes apparaît également la tristesse d'une âme troublée. L'ange, un jeune homme sans ailes, comme le dépeint l'Évangile de saint Marc, élève la main à la fois pour commander le silence et pour bénir. Les gardes comprennent parfaitement les obligations de leur consigne; deux dorment et deux veillent. L'un de ceux-ci observe attentivement les femmes qui approchent; l'autre est vivement effrayé à la vue du ressuscité : tous les quatre sont ainsi parfaitement dans l'attitude de leur emploi.

La figure la plus remarquable est celle du ressuscité, qui se précipite rapidement comme un fugitif vers le haut de la montagne. Il est sans barbe, comme d'ailleurs aussi les gardes, dont aucun n'a un costume militaire et dont un seulement porte une arme.

Les proportions des figures sont ici, comme dans les autres reliefs de Bamberg et comme dans les sculptures des anciens sarcophages romains, extrêmement courtes, et certaines parties, par exemple les mains et les pieds, un peu uniformes. L'effet général est celui d'une œuvre d'une haute valeur artistique. Les plis sont conçus et rendus avec une grande intelligence des formes, et les motifs sont très-expressifs, comme surtout les plis du vêtement du Sauveur tirés par le mouvement de la marche.

L'exécution est d'une grande perfection, et ce relief est incontestablement une des perles du musée national de Bavière, en même temps qu'un des plus beaux monuments des premiers développements de l'art en Allemagne.



LE TOMBEAU DE SAINTE URSULE

A SAINTE-URSULE A COLOGNE

[LONGUEUR, $2^{m}01$; LARGEUR, $0^{m}57$; ÉPAISSEUR, $0^{m}28$.]

AVEC UNE PLANCHE.

Nous distinguons dans l'histoire de l'art des époques de prospérité et de décadence. Il nous semble invraisemblable que les premières puissent produire quelque chose de mauvais, et que quelque chose de bon puisse naître dans les secondes. Et pourtant l'histoire nous montre des œuvres isolées qui, par leur perfection, sont en avance de leur temps ou du moins semblent démentir le jugement porté sur lui.

Il faut citer, parmi les œuvres de ce genre, les bas-reliefs d'Allio Milanese de 1665 dans la capella del Santo à Saint-Antoine de Padoue, de même que presque tout ce que Schluter a fait à Berlin. Nous devons aussi compter parmi elles le tombeau de sainte Ursule, dans le bas côté nord de l'église du même nom à Cologne. C'est un sarcophage de marbre noir recouvert d'une table de marbre blanc, dans laquelle est sculptée la figure couchée de sainte Ursule. La tête ornée d'une couronne royale et légèrement inclinée sur le côté, reposant, les yeux fermés, sur un coussin brodé, sur lequel la chevelure dénouée tombe en boucles épaisses; un manteau doublé de fourrure et garni d'un collet d'hermine fermé par-dessus la robe flottante et à riches plis, de manière à laisser voir l'avant-bras, la poitrine et les pieds; les mains uniformément appuyées sur les jambes, les deux pieds uniformément posés l'un contre l'autre, sans aucune expression que celle du sommeil de la mort, la sainte est couchée sur le sarcophage tenant dans la main gauche la palme, symbole triomphal de la vie éternelle.

Il y a déjà dans cette grande simplicité et dan[illegible]te absence de prétention un charme très-grand, qui est fort augmenté encore par la vérité et la beauté. Il n'y a là aucun mouvement cherché ni à effet. La figure couchée ne dort pas d'un léger sommeil, c'est une véritable morte, et pourtant il y a tant de grâce dans ce repos absolu de la mort, que la vie ne semble pas s'être retirée. Le corps n'offre aucune apparen[illegible]puisement, le sang gonfle encore les mains, le souffle de l'âme qui s'échappe anim[illegible]raits du visage, qui semble transfiguré à la vue des splendeurs du ciel.



TOMBEAU DE Ste URSULE. TOMB OF St URSULA,

Les formes du visage et des mains sont pleines, belles et vraies. Les traits sont plutôt d'un portrait que d'une figure idéale, et cependant on est disposé à y reconnaître et honorer la sainte. L'ordonnance du vêtement témoigne d'une claire connaissance de sa valeur pour l'effet artistique. Non-seulement il sert à relever toute la figure, il rend plus distincte la partie supérieure par le contraste avec la partie inférieure plus enveloppée, et exprime encore par la ligne des plis le léger mouvement que devait conserver le corps dans l'attitude qui lui a été donnée. Il faut surtout admirer, sous ce rapport, le vêtement sur la poitrine et sur le bras. Ces formes n'ont pas la sévérité de l'ancien style et les lignes sont souvent un peu flottantes; les motifs sont pourtant tous clairement exprimés, et il ne règne entre les surfaces et les plis aucune confusion.

Aux pieds de la sainte est figurée une colombe, en souvenir de la colombe qui, à la place même où est maintenant le tombeau, a déterré les reliques de sainte Ursule.

Quelque pureté de style qui éclate dans toute la figure, à laquelle il n'y a presque rien à objecter ni pour l'ordonnance du vêtement ni pour les lignes des plis et les brisures, l'influence du goût du temps demeure pourtant sensible. L'ornementation de la couronne et du coussin, ainsi que des agrafes du manteau offre les formes renaissance altérées; mais le goût du siècle apparaît surtout dans les volutes nullement motivées qui sortent de terre près des pieds de la sainte et dans la banderole qui est entre elles; ces détails d'ailleurs ne sauraient affaiblir l'effet de l'œuvre qui est excellente, ou rabaisser le mérite par lequel elle s'élève au-dessus de son temps.

A la tête du sarcophage est l'inscription : SEPULCRUM S. URSULÆ; aux pieds : INDICIO COLUMBÆ DETECTUM; du côté de la main gauche avec la palme il y a : JOANNES CRANE SAC. CÆS. MAJ^TIS COSILIARIS IMP. AULICUS ET MARIA VERENA; puis à droite : HEGEMILEREN CONJUGES HOC VIVO MARMORE INCLUDI FECERUNT A° MDCLIX.

LA CONCEPTION DE LA VIERGE

A SAINTE-URSULE A COLOGNE

AVEC UNE PLANCHE.

Les transitions d'un style à un autre sont peut-être plus intéressantes pour l'histoire de l'art que les styles mêmes tout à fait distincts. Car si, dans ceux-ci, les motifs de la transformation ont déjà disparu et les formes ont toutes la même valeur, dans le contraste, au contraire, entre les formes encore subsistantes de l'ancien style et les essais du style nouveau, chacun des motifs s'accentue et ressort davantage. L'école de Cologne du XIVe siècle et du commencement du XVe se distingue par une mollesse particulière, par un mouvement très-contourné des vêtements, sous lesquels les hanches, surtout dans les figures de femmes, sont si saillantes qu'elles produisent des lignes fortement ondulées. La même mollesse règne dans les plis des vêtements, dans lesquels les brisures tranchées et les interruptions des longues lignes sont évitées avec le plus grand soin. Dans les visages et les diverses parties, il règne un genre de conception idéale déterminée surtout par l'amour des formes molles et arrondies. Il s'y joint un penchant prononcé pour la douceur de l'expression et du mouvement.

Le style nouveau, importé de Flandre vers le milieu du XVe siècle, fait entièrement contraste. La perpendiculaire y domine presque trop dans l'attitude des figures, et une certaine roideur jointe à quelque chose d'anguleux dans les mouvements les distingue visiblement de celles de l'école de Cologne. Le style de l'école flamande n'aime pas les longues lignes uniformes et les molles courbures des plis, et il cherche une plus grande animation dans les formes et des contrastes plus fortement marqués par les brisures des plis et par les surfaces concaves des vêtements. Pour les formes des visages et des corps, il n'adresse pas l'artiste à la conception idéale, mais à la nature réelle, aux individus, au modèle, et il se déclare ainsi d'une manière prononcée contre les formes molles, arrondies et indéterminées de l'école de Cologne. Pour l'expression des sentiments de l'âme, l'école flamande n'indique pas d'autres voies que celles dans lesquelles l'école de Cologne s'était engagée longtemps avant elle.

Si, après ces considérations, nous regardons notre Vierge de Sainte-Ursule, nous verrons aussitôt que l'esprit des deux écoles y a coopéré. La hanche fortement saillante, les formes idéales



LA VIERGE IMMACULÉE — THE IMMACULATE VIRGIN.

du visage de la Vierge, traitées avec un amour particulier de la beauté, la douce inclinaison de sa tête, ont leur origine dans l'école de Cologne. L'ancien style se retrouve jusque dans les longues lignes des plis du vêtement; mais le trait simple ne suffit plus à l'artiste, il lui faut interrompre les plis à des intervalles plus ou moins grands par des courbures ou des pressions légères, sans pourtant aller jusqu'aux brisures aiguës. Dans les mains, on reconnaît clairement l'étude d'après le modèle; mais dans les proportions un peu courtes de toute la figure, on voit reparaître le contraste de l'école de Cologne avec celle de Flandre, qui adopta beaucoup plus tôt les proportions un peu allongées.

L'ordonnance du vêtement témoigne d'un sentiment artistique véritable, bien qu'elle laisse aux bras un cercle d'action trop resserré, de sorte que les mains paraissent, par rapport, non pas à la tête, mais au corps, d'une grandeur disproportionnée. L'artiste, dans l'intention de rendre distincts la cuisse et le genou de la jambe droite, couverte à la fois de la robe et du manteau, a perdu de vue les relations des membres, ce qui fait un mauvais effet.

Il reste à faire cette remarque sur la composition, qu'elle n'est pas tout à fait ordinaire et qu'elle pourrait ne pas être comprise de tout le monde. Pourquoi, chez la Vierge, les mains tournées ainsi en dehors, presque comme si elle se mettait en défense? Sur la chasuble bourguignonne (voy. Peinture, t. II), on trouve le même motif, beaucoup plus délicatement conçu. Mais on ne saurait méconnaître que l'artiste de Cologne a voulu exprimer de la même manière la Conception par le Saint-Esprit.

Le nom de l'auteur est inconnu. C'est de sa main que sont aussi les statues du Christ et de sainte Ursule, placées à côté de celle de la sainte Vierge sur les piliers, vis-à-vis l'entrée de l'église de Sainte-Ursule à Cologne. Le millésime, comme le nom de l'artiste, manque sur ces ouvrages; mais, à en juger par le style, je les placerai dans les premières années de la seconde moitié du XVe siècle.

ÉCRIN DE SAINTE URSULE A COLOGNE

(LONGUEUR, 0^m25. HAUTEUR, 0^m27; LARGEUR, 0^m10.)

AVEC DEUX PLANCHES.

L'art du moyen âge a été en grande partie au service de l'Église, et les plus beaux et les plus considérables de ses monuments sont religieux, ou du moins — comme les tombeaux — d'origine religieuse; mais le goût de l'art pénétrant la vie entière et s'étendant jusqu'aux armes, aux costumes et aux ameublements, il ne pouvait manquer d'arriver que des objets profanes servissent aussi de matière à des compositions artistiques. Le sujet le plus ordinaire en fut fourni par la vie domestique, surtout par la plus gracieuse de ses relations, une fête de noce.

Mais pour des présents de noce, quel thème plus convenable et plus riche en motifs variés et charmants que l'amour? Aussi le voyons-nous bien souvent traité sur des miroirs, des coffrets, des écrins et d'autres objets. Un petit nombre seulement a une véritable valeur artistique, car la plupart ne sont que des reproductions d'un modèle. Mais l'idée, mille fois répétée avec de légères variations, dans laquelle s'exprime l'imagination du temps, nous fait connaître la nature des conceptions poétiques de nos pères.

L'amour forme aussi le sujet du relief sur l'écrin de sainte Ursule, dont nous donnons ici le dessin. Avant pourtant de l'examiner de plus près, il sera bon de se representer quelques autres ouvrages d'un sujet analogue pour lesquels je renvoie aux dessins dans les *Costumes et Ustensiles du moyen âge* de J. de Hefner-Alteneck, qui éclairciront beaucoup cette étude.

Une figure presque indispensable dans ces compositions est dame Minne, ou dame Vénus, à la place de laquelle souvent aussi on voit le dieu de l'amour lançant des flèches; elle-même est généralement armée de deux flèches. Une des scènes préférées est la prise de Minnebourg, où il se trouve à peine des cœurs sanglants, bien moins encore des têtes ensanglantées; au contraire, les assiégées sont des jeunes filles qui se défendent avec des lances de fleurs ou qui accablent sous des fleurs leurs ennemis, en même temps que dame Minne ou son fils les perce de ses flèches, et qui sont toutes disposées à accueillir à la fenêtre les assiégeants avec des baisers ou même à leur ouvrir la porte pour se rendre; on ne saurait songer dans la Minnebourg à une résistance sérieuse.

Le plus souvent le sujet des compositions est pris dans une épopée ou dans une légende, et il est à remarquer que la France est surtout riche en ces sortes d'histoires d'amour qui ont fourni la matière de nombreux tableaux à l'art allemand. Un des plus beaux exemples se trouve dans une tapisserie de la fin du xive siècle, de la collection du chambellan de Prusse, de Mayenfisch, à Sigmaringen, dessinée dans l'ouvrage de J. de Hefner-Alteneck, III, 3. 4; c'est l'histoire de l'amour de Wilhelm de Hennegau, pour la princesse Amélie d'Angleterre, qui commence par une partie d'échecs et qui — du moins la tapisserie ne va pas plus loin — se termine par un enlèvement.

Si nous examinons maintenant notre écrin, nous ne reconnaîtrons dans les scènes qui y sont représentées aucune histoire connue ou déterminée; il semble plutôt qu'on ait voulu y figurer en traits généraux le cours ordinaire de l'amour. Sur la planche I, 1, nous voyons un jeune homme et une jeune fille jouant aux échecs, prélude ordinaire des histoires d'amour; la jeune fille est visiblement troublée du coup que son partenaire vient de jouer avec une grande sûreté. La partie est perdue, et le vainqueur réclame sur le champ II le prix de la partie, un baiser, qu'elle refuse. Sur le troisième champ, on voit le château du trésor. L'artiste a spirituellement représenté le jeune couple à côté du château, symbole de l'avenir fermé : le jeune homme a les regards pleins de désirs, et la jeune fille l'examine d'un œil sérieux. On voit un singe assis près du jeune homme dans une attitude singulière et comme railleuse, tandis que la jeune fille a près d'elle le chien vigilant et fidèle.

Dans le quatrième champ, la jeune fille accorde une première faveur et se laisse, malgré la résistance de son fidèle petit chien, caresser le menton. Dans le cinquième champ, sur le second côté étroit, nous voyons la familiarité grandir; les amoureux se balancent sur les branches d'un arbre : elle, avec le petit chien dans ses bras; lui, avec le faucon sur le poing; sous eux est symboliquement figuré un chien de chasse poursuivant un lièvre qui fuit. Dans le sixième champ, le jeune homme reçoit de la main de sa bien-aimée, soit pour prix d'une action d'éclat, soit pour parure de fête, une couronne. Dans le septième champ, il parle enfin, et demande un consentement qu'elle refuse encore. Sur le huitième champ, le débat est terminé : tous deux sont agenouillés devant dame Minne qui trône sur les branches d'un arbre et leur enfonce à tous deux ses flèches dans le cœur. Maintenant il peut, dans le neuvième champ, s'approcher avec un présent, une ceinture, et les yeux de la jeune fille restent fixés sur lui avec amour.

Si la première partie de l'histoire finissait là et qu'aucun autre tableau ne suivît, ce dernier pourrait tout aussi bien signifier que le jeune homme a dénoué la ceinture de sa bien-aimée.

Mais l'histoire n'est pas encore finie. Le couvercle en donne la continuation. Le jeune homme prend congé de sa bien-aimée sur le champ dixième (Pl. II). Il est sur son cheval, prêt à partir pour les aventures, et elle lui dit adieu avec un tendre embrassement. Sur le champ onzième suit un second couronnement que nous pouvons considérer comme la récompense de glorieux exploits accomplis. Dans le champ douzième, le jeune homme fait cadeau à sa bien-aimée de l'anneau nuptial, et dans le treizième a lieu enfin leur union.

Les compositions ont presque toutes, sans exception, un caractère si général, qu'avec l'aide d'un peu d'imagination elles pourraient s'appliquer à toute espèce de situations et d'événements, et par cela même elles conviennent parfaitement à orner un présent de noces.

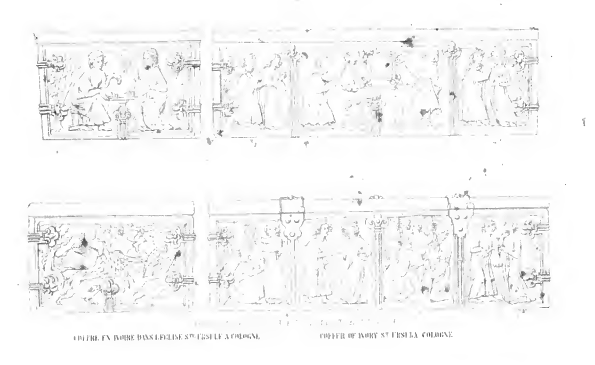
L'ordonnance du couvercle avec les arcades en ogive donne à cette partie de l'histoire une plus haute signification, et laisse entrevoir que les espérances de l'amour arriveront ici à leur dénoûment.

Quant à ce qui est du caractère de la représentation, les motifs sont tous plutôt indiqués que nettement rendus; malgré cela, grâce à la naïveté qui y domine, ils produisent l'effet d'une vérité entière; soit que la jeune fille se défende contre les caresses (2) ou qu'elle les reçoive patiemment (4), soit qu'elle y prenne plaisir (5) ou qu'elle les rende (10). Combien est heureusement exprimée la différence entre les deux couronnements! Combien la jeune fille dans l'un (6) traite encore en étranger le jeune homme qui la contemple avec passion; combien, dans l'autre (11), elle se penche vers lui avec amour. Le refus à la demande du jeune homme est admirablement traduit par la pose de la tête de la jeune fille (7), comme la pose de sa tête (9) traduit son libre et plein consentement; mais c'est surtout la douce réflexion du jeune homme et l'étonnement de la jeune fille qui sont rendus dans le premier tableau avec un grand bonheur.

On ne peut pas avoir de grandes exigences pour les formes et les proportions; ces dernières surtout sont assez arbitraires; la relation des tailles même n'est pas observée; tantôt celle de la jeune fille est plus grande (11), tantôt celle du jeune homme (12). Il est peut-être étrange de le voir avec le capuchon et elle (8) avec le voile; mais ni l'un ni l'autre ne peuvent se rapporter à la vie religieuse. Le cercle autour de la tête n'est pas davantage un insigne princier; c'est un détail usuel de costume comme l'est aussi l'autre.

L'exécution de ce relief trahit une main très-habile, et dût-elle même être celle d'un artisan plutôt que d'un artiste, on ne saurait lui contester le sentiment artistique pour le mouvement plus délicat des lignes et la pureté des formes et même pour la vérité de l'expression. Les reliefs sont en ivoire; la serrure et les charnières en bronze.

Le style de l'architecture, comme il se montre dans les arcades à ogive du couvercle, indique, plus encore que le dessin des figures, la fin du XIVe siècle.



COFFRE EN IVOIRE DANS L'EGLISE Ste URSULE A COLOGNE.   COFFER OF IVORY St URSULA COLOGNE.



COFFRE EN IVOIRE DANS L'ÉGLISE Ste URSULE   2   COFFER OF IVORY St URSULA.

LES APÔTRES

DU PORCHE DU DOME DE MUNSTER

(HAUTEUR, 2m 35.)

AVEC UNE PLANCHE.

Dans le second volume d'architecture des *Monuments*, à l'occasion du dôme de Munster, j'ai promis de revenir sur les sculptures du porche, et je veux ici tenir ma promesse.

Ce porche est un ouvrage du commencement du XIIIe siècle. Ses voûtes reposent sur deux colonnes dégagées, dont les formes appartiennent au style de transition. Trois des parois du porche sont ornées de statues de grandeur plus que naturelle. Seize places leur étaient destinées, mais toutes ne sont pas remplies, et les vides datent sans doute des troubles religieux du XVIe siècle.

A gauche de l'entrée il y a quatre statues, parmi elles un prince, revêtu de son armure et une femme portant une cassolette. Le mur vis-à-vis l'entrée est divisé par le portail de l'église en deux parties; à gauche il y a cinq statues d'apôtres, à droite il y en a deux (trois ont été renversées). Contre le mur, à droite de l'entrée, il y a encore deux apôtres, un moine et un évêque. Entre les statues se dressent des colonnes reliées avec les côtés par une frise romane, et qui portent des modèles d'absides d'églises romanes. Les statues sont surmontées de petits baldaquins romans. Au-dessous des statues court une frise avec rinceaux en relief entremêlés de têtes informes et de petites figures graves ou comiques.

Les deux figures d'apôtres dont je donne ici le dessin sont contre le mur de gauche. Les caractères distinctifs manquant, on ne saurait en donner le nom avec certitude. Elles semblent devoir être les deux Jacob.

Il faut nous représenter l'état de l'art en Europe au commencement du XIIIe siècle pour bien apprécier la valeur de ces statues de grandeur plus que naturelle, taillées dans le bloc même. L'Italie ne peut en rapprocher aucune œuvre de cette époque qui supporte la comparaison.

On voit bien de l'indécision dans la pose et le mouvement des figures; un défaut de proportion entre les divers membres et l'ensemble (par exemple, entre la main gauche de l'apôtre et la droite et la tête, etc.); les motifs manquent aussi d'expression et de fini; pourtant les statues

portent les caractères d'un art avancé et surtout d'un style qui s'est développé sur un terrain classique. Nous y voyons la même corrélation surprenante avec les formes de l'ancienne sculpture grecque et romaine que nous avons déjà rencontrée dans les sculptures de la Porte Dorée de Freiberg, de l'église de Wechselbourg, de l'église Notre-Dame d'Halberstadt, et pour lesquelles nous n'avons pas encore de points de repère historiques certains.

Mais pour cette raison même il importe de s'appliquer à rechercher toutes les traces de ce développement artistique, et d'en conserver avec le plus grand soin les monuments.

Les statues de Munster nous frappent surtout par le vêtement; le jet des plis a le caractère antique, de longues lignes et des brisures molles; les bords des vêtements sont très-animés; les contours des formes sont surtout très-nettement accusés; il n'y a pas la moindre ligne dont la signification reste indécise. Les têtes aussi sont d'une remarquable finesse de dessin, et font voir un sentiment prononcé de la beauté idéale. La chevelure est traitée d'une façon monotone et avec une roideur presque informe, comme chez les Éginètes. Les mains et les pieds trahissent surtout le manque d'une vraie éducation artistique. Cependant ces statues auront toujours droit à une place honorable dans l'histoire de la sculpture allemande, et elles feront toujours regretter que celle-ci n'ait pas cherché et trouvé dans cette voie son complet développement.



STATUES DES APÔTRES AU PARVIS — STATUES OF THE APOSTLES IN THE PARVISE

LES PROPHÈTES DU RELIQUAIRE

DES TROIS ROIS MAGES DANS LA CATHÉDRALE DE COLOGNE

(HAUTEUR, 0m 40; LARGEUR, 0m 31.)

AVEC UNE PLANCHE.

L'un des trésors artistiques les plus précieux de la cathédrale de Cologne est le reliquaire des trois rois Mages. Il a la forme d'un vaisseau d'église avec un toit en dos d'âne et deux pignons. La hauteur en est de 1m 41, la longueur de 1m 72, la largeur de 0m 94, et il repose sur un socle de 1m 41 de haut. Il est revêtu de plaques d'or et d'argent doré ciselées et richement garnies de sculptures, d'émaux, de perles, de joyaux et de camées, dont plusieurs sont de précieux ouvrages antiques grecs et romains. Son origine remonte aux années 1164 à 1220. Il renferme les reliques des trois rois Mages, que l'empereur Frédéric Barberousse, après la soumission des Lombards, rapporta de Milan en Allemagne et donna en présent à la ville de Cologne.

Le reliquaire est tout entouré d'arcades, sous lesquelles sont placées les statuettes des prophètes ainsi que d'autres personnages de l'Ancien Testament et de quelques-uns du Nouveau, en feuilles d'argent travaillées en repoussé et dorées au feu. Au-dessus sont les apôtres, et dans les médaillons du toit des scènes de la Bible. Contre le côté étroit de devant il y a trois arcades: dans celle du milieu est la sainte Vierge assise avec l'enfant Jésus; dans la niche à gauche on voit les trois rois avec l'empereur Othon IV, qui fut élu, en 1198, à Cologne, chef de l'empire; et dans celle de droite le baptême du Christ.

Sur le fronton, au-dessus, sont les crânes des trois rois, avec leurs noms: Gaspard, Melchior et Balthasar, ornés de couronnes et garnis d'or, de pierres précieuses et de perles; au-dessus trône le Christ, en juge suprême du monde, entouré d'anges, avec les instruments de la passion, et ayant au-dessus de lui les archanges Gabriel et Raphaël.

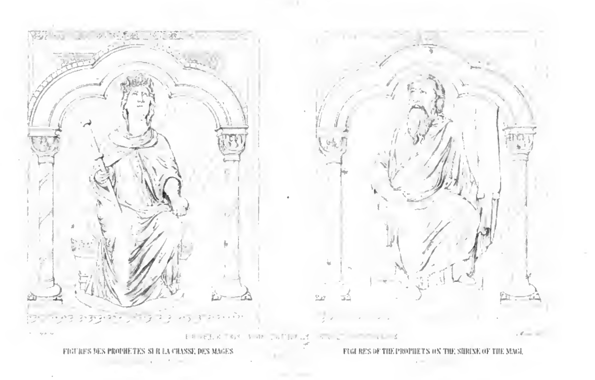
Dans les arcades des niches latérales sont assis, contre le long côté droit, Moïse, Jonas, David, Daniel, Amos et Obadja, et au-dessus les apôtres Paul, Jean, Philippe, Thomas, Judas et Thaddée; contre le long côté gauche: Ézéchiel, Jérémie, Nahum, Salomon, Joël et Aaron; au-dessus les apôtres Barthélemy, Matthieu, Jacob le jeune, André, Jacob l'aîné et Pierre.

Le côté étroit de derrière est ordonné dans un style un peu différent, et exécuté dans un style plus avancé. Le plein-cintre y est remplacé par l'ogive; il n'y a aussi que deux arcades qui servent d'encadrement à la flagellation et au crucifiement du Christ. Entre les deux arcades est le prophète Jérémie, et au-dessus de lui le Christ avec saint Felix et saint Nabor.

Le toit est couvert de tableaux d'une date plus récente, et l'espace laissé entre eux est rempli par des médaillons avec des figures d'anges. Les deux statuettes, sur notre planche, sont prises du côté gauche, et représentent Salomon et Jérémie. Salomon est figuré avec les insignes de la dignité royale : la couronne, le sceptre et le globe. Son regard est élevé en haut avec ravissement. Il est sans barbe, avec de longs cheveux, et a l'air très-jeune. Un long et ample manteau, avec capuchon couvrant les épaules, enveloppe le corps jusqu'aux pieds, et ne laisse voir que les mains et la poitrine. Jérémie est représenté en vieillard à longue barbe et à longue chevelure; ses yeux se lèvent avec une émotion douloureuse; de sa main gauche enveloppée il tient une banderole écrite, sa droite repose sur sa cuisse. Le manteau laisse tout le bras droit et les pieds dégagés. Les arcades ont la forme en trèfle, les colonnes qui les portent ont des chapiteaux cubiques ornés et des bases informes, avec des feuilles d'angles; le fond des niches est couvert d'écailles.

La conception et le style des figures rappellent d'une manière frappante les sculptures de l'église Notre-Dame à Halberstadt, seulement on n'y retrouve pas la même richesse de mouvements dans les bords des vêtements. Les caractères sont profondément sentis et librement rendus. Les formes indiquent une grande intelligence, et il semble que l'artiste pourrait rendre compte du moindre pli. Les mouvements seulement manquent un peu de liberté et d'harmonie, et le contour général n'a pas un profilement assez animé. Mais on reconnait clairement dans ces statuettes l'idéalisme propre à l'ancienne école de Cologne.

L'auteur n'est pas connu; mais la date de l'œuvre est indiquée par le style et par le degré de mérite artistique, et surtout par l'introduction sur le côté de devant de la figure de l'empereur Othon IV, représenté dans l'attitude de donateur. Nous pouvons donc admettre que l'œuvre est environ de l'an 1200.



FIGURES DES PROPHÈTES SUR LA CHASSE DES MAGES

FIGURES OF THE PROPHETS ON THE SHRINE OF THE MAGI

LES APOTRES

DU CHŒUR DU DOME DE COLOGNE

(HAUTEUR, 1m88.)

AVEC UNE PLANCHE.

L'artiste, obligé de rattacher ses créations aux œuvres de l'architecture, tombe facilement dans le double danger, ou de suivre trop la nature et de s'écarter tellement du génie de l'architecture qu'il en semble tout à fait isolé et détaché, ou de respecter trop les exigences architectoniques et d'arriver à un genre de composition qui choque la nature. Si le premier excès blesse un sentiment délicat de l'art, le second n'est pas de nature à le satisfaire. L'école de Cologne du XIVe et du XVe siècle n'est pas entièrement exempte des défauts de ce dernier ordre; ils sont sensibles surtout dans les statues qui décorent les quatorze piliers du dôme : le Christ, la Vierge et les douze apôtres de grandeur naturelle. Ils sont debout sur des consoles sous des baldaquins gothiques, dont les pointes sont surmontées d'anges faisant de la musique.

Les deux figures que j'ai choisies comme exemples du style sont les apôtres Paul et Philippe. Le premier coup d'œil nous dit que l'artiste ne s'est pas inquiété du caractère des envoyés célestes, et qu'il n'a cherché qu'un effet d'ornementation. Le principal souci de l'artiste a été de produire avec ses figures un contraste fortement marqué en regard des hauts piliers et de leurs nombreuses lignes verticales. Aussi a-t-il donné à ces figures une courbure tantôt convexe, tantôt concave, sans se demander si une pose aussi contournée convenait au caractère d'un saint Paul ou d'un saint Pierre; il ne s'est pas contenté de cela, mais la ligne recourbée de la figure principale se retourne au-dessus du baldaquin dans une direction opposée, de sorte que si la figure de l'apôtre fait une courbure convexe, l'ange en fait une concave, et qu'il en résulte dans l'ensemble la ligne ondulée d'une flamme qui interrompt plusieurs fois les baguettes et les gorges perpendiculaires des piliers.

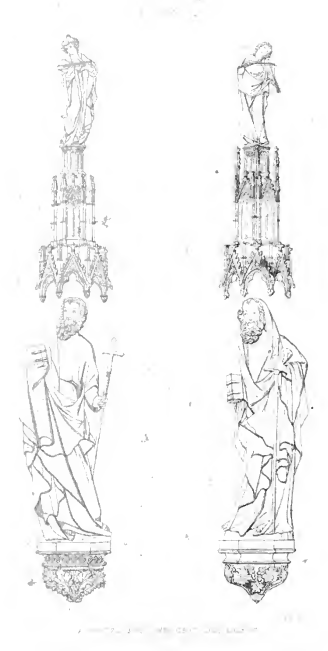
Cet effet est encore augmenté par les lignes tourmentées des longs plis contournés des vêtements qui enveloppent les apôtres souvent de la tête aux pieds; la frisure même ondulée de la barbe et des cheveux marque l'intention de combattre par tous les moyens la roideur des lignes architectoniques.

Mais cela n'a pas encore suffi à l'artiste. Non-seulement il a voulu une opposition à la forme architectonique, il n'a voulu aussi rien de commun avec la couleur de l'édifice. Il n'a pas laissé à ses statues la teinte de la pierre, mais il les a peintes des nuances les plus variées : les chairs couleur de chair, les vêtements rouge, bleu, gris et avec des fleurs, des étoiles, des dorures et de riches ornements. Il a, sans nul doute, atteint ainsi de la manière la plus certaine son but de faire contraster ses sculptures avec l'architecture, à laquelle elles ne se relient que par les consoles et les baldaquins. Mais il a sacrifié la sévérité et l'harmonie de l'effet, et il a affaibli l'idéalisme du style par l'apparence de la réalité, par la ressemblance avec des poupées ou des figures de cire.

Cela ne nous empêche pourtant pas de reconnaître la beauté de la conception et surtout de l'idée gracieuse de placer au-dessus des saints un chœur d'anges faisant de la musique, dans lequel le sentiment de la beauté trouve sa plus délicate et sa plus haute expression.

En outre, le style dans lequel les figures sont dessinées mérite aussi notre attention, parce qu'il nous explique l'influence que la sculpture a eue sur le développement de l'école de peinture de Cologne. Il est vrai que nous n'avons aucun document positif sur la date de ces statues, mais le style des baldaquins indique les premières années du XIV[e] siècle, et comme le chœur a été consacré en 1322, on peut conclure sans témérité que les statues se trouvaient déjà en place à cette époque. Comme maintenant elles sont d'une exécution plus achevée que les peintures du chœur qui sont du même temps et offrent une étroite parenté de style, nous devons admettre que celles-ci et la peinture en général à Cologne ont reçu l'impulsion de la sculpture et que surtout les lignes molles et contournées des plis, les rebords très-animés des vêtements, qui sont justement d'un grand effet dans la sculpture, ont tiré de là leur origine. Il semble que dans la transformation du style, lorsqu'il passa aux brisures et aux bords tranchants, la sculpture dut aussi prendre les devants, car elle dut sentir la première combien les formes molles et douces étaient impuissantes à ressortir sous la couleur qui les écrasait [1].

1. Aug. Reichensperger a écrit un mémoire intitulé : *Les quatorze statues du chœur de la cathédrale de Cologne*, Cologne, 1842, réimprimé dans les *Mélanges sur l'art chrétien* du même auteur, Leipzig, T. O. Weigel, 1856.



STATUES DES APOTRES AU CHOEUR — STATUES OF THE APOSTLES IN THE CHOIR

MONUMENTS FUNÉRAIRES DU DOME DE MAYENCE

AVEC UNE PLANCHE.

Si le dôme de Milan présente dans ses diverses parties toute une portion de l'histoire de l'architecture depuis le XIe siècle jusqu'au XIVe, les tombeaux d'évêques qu'il renferme offrent comme une vue du développement historique de la sculpture allemande depuis le XIIIe siècle jusqu'aux temps modernes. Victor de Zabern, éditeur à Mayence, a rendu un véritable service en publiant, avec le concours de MM. J. Wetter et H. Emden, un ouvrage photographique en 36 planches accompagnées d'un texte explicatif : *le Dôme de Mayence et ses principaux monuments.* Nous y voyons se présenter à nous de la manière la plus surprenante les transformations successives de style, depuis les formes et les mouvements simples et roides de la fin du XIIIe siècle jusqu'aux lignes molles et contournées du XVe et aux bords tranchants de la fin du XVe et du commencement du XVIe, depuis le mélange du gothique et de la renaissance jusqu'à la chute de celle-ci dans les excès du genre rococo.

Dans la riche série des monuments qui embrassent la période de 1249 à 1695, nous en choisirons trois qui, bien que très-rapprochés dans le temps, montrent un progrès remarquable dans la conception et dans les formes.

Le premier de ces tombeaux est celui de l'archevêque Conrad de Weinsperg, de l'an 1396. Il y a un léger mouvement dans la pose, l'évêque presse contre lui l'Évangile, il tient plus librement sa crosse; le pluvial, le vêtement de dessus et celui de dessous entourent le corps de lourds plis; l'étole repose roide et droite sur la poitrine et les épaules; la mitre a encore la forme antique. Le lion, sous les pieds de l'évêque, est le symbole du triomphe sur la puissance de la mort; le suaire de sainte Véronique, tenu au-dessus de la tête, rappelle celui par qui elle a été vaincue. Les armes sont en partie celles de l'archevêché (la roue du Willigis), en partie celles de la famille de Weinsperg. Il faut remarquer la forme de la crosse épiscopale, qui conserve encore assez l'ancienne simplicité, tandis que la crosse qui vient ensuite offre une continuation de la courbure, et que la troisième n'est plus posée de profil et est entièrement garnie de feuillage.

Le second tombeau est celui de l'archevêque Jean II, de la maison des comtes de Nassau, de l'an 1419. Les bras levés donnent à la figure quelque chose d'un peu forcé qui n'est pas adouci par le mouvement du corps. Les plis ont de la mollesse et de la fluidité, et sont d'une

agréable variété de formes; l'étole, d'un tissu léger, suit en ondulant les saillies et les creux des plis; la mitre a déjà les proportions plus hautes auxquelles, simple capuchon d'abord, elle s'est élevée dans la suite des temps. Les formes du visage sont d'une vérité fortement accentuée. Au-dessous des pieds sont deux lions destinés à représenter : l'un le péché, l'autre la mort. L'encadrement architectonique, d'un gothique presque entièrement pur, est d'une grande beauté et d'une grande élégance. Dans le cadre, il y a dans trois niches sainte Barbara, sainte Dorothée et sainte Catherine, et vis-à-vis trois saints évêques, figures d'une délicatesse et d'une grâce particulières.

Le troisième tombeau est celui de l'archevêque Conrad III, rhingrave de Daun de 1434. La décadence du style est déjà sensible dans le travail. Les lignes molles et contournées y sont encore conservées, mais il leur manque la vie, la variété du mouvement; les lignes des bords des vêtements sont d'une monotonie sans expression qu'augmente encore la similitude du mouvement des deux bras. L'étole n'est plus qu'une légère bande, et la chevelure frisée enlève tout son effet à la tête d'un modelé d'ailleurs assez vivant. Les lions sous les pieds ne sont plus des ennemis vaincus, ils supportent les armoiries; les anges, à la tête de l'évêque, ne sont plus des serviteurs de Dieu, mais du prince de l'Église.

Quel changement dans la conception et dans la composition, dans le cours de quelques dizaines d'années! Mais combien est grand aussi l'abîme qui sépare le XV[e] et le XVII[e] siècle, et qu'il est instructif de pouvoir observer d'un regard rapide ces différences quand, comme dans le dôme de Mayence et dans l'ouvrage photographique cité plus haut, il s'offre une si heureuse occasion de le faire!

GRABMÄLER AUS DEM DOM ZU MAINZ.

DALLES FUNÉRAIRES DANS LA CATHÉDRALE DE MAYENCE. MONUMENTAL SLABS. MAYENCE CATHEDRAL.

LA FONTAINE DE WITTELSBACH

DANS LA RÉSIDENCE ROYALE A MUNICH

DE PIERRE DE VIT ET HANS KRUMPER

AVEC UNE PLANCHE.

Munich a toujours été le théâtre d'une grande activité artistique. Parmi les artistes que le duc Guillaume IV attira à sa cour et que son successeur Maximilien occupa de travaux nombreux et divers, on vit briller principalement Pierre de Vit de Bruges, (nommé Candit, né en 1548, mort en 1628), et Hans Krumper de Weilheim, le dernier comme peintre, statuaire et fondeur, le premier comme architecte, peintre et sculpteur. Les places publiques, les palais et les églises de Munich sont remplis des ouvrages de ces maîtres; nous avons choisi dans le nombre celui qui peut passer pour leur chef-d'œuvre, bien que le monument que le prince-électeur Maximilien fit élever par eux à l'empereur Louis dans l'église Notre-Dame soit une œuvre d'un plus grand prix et plus considérable.

La fontaine de Wittelsbach s'élève dans l'ancienne résidence, dans la cour de ce nom, dont la construction fut commencée en 1612 sous Maximilien, par Henri Schœn, et qui doit son nom à la statue de grandeur naturelle, placée au milieu, du comte palatin Othon de Wittelsbach, investi par l'empereur Frédéric Barberousse, à la place d'Henri le Lion, du duché de Bavière, et honoré comme le chef de la maison régnante actuelle. Il est debout en costume militaire, appuyé sur son épée comme le brave champion qui ouvrit à l'empereur le passage du défilé de Vérone, et avec le bâton du commandement. Le piédestal est garni, dans le goût renaissance, de dauphins bizarres et de têtes de béliers et de dragons par la bouche desquels jaillit l'eau; il porte, sur ses deux faces principales, indépendamment du nom entrelacé de Maximilien et de son épouse entouré d'une couronne, les armes de la Bavière et du Palatinat, au-dessus desquelles des enfants tiennent des couronnes.

Un large bassin polygonal entoure le piédestal. Il s'y élève seize piédestaux de diverses hauteurs et largeurs, qui supportent autant de groupes et de statues. Il y a quatre figures debout et quatre assises à terre. Les quatre statues debout sont quatre divinités par lesquelles l'artiste a

voulu personnifier les quatre éléments. C'est Neptune pour l'eau, Junon pour l'air (on voit la queue de paon sur le dessin), Vulcain pour le feu, et pour la terre la déesse de la beauté, une gracieuseté de l'artiste pour notre planète non indiquée par la mythologie. Dans les figures assises, nous reconnaissons quatre dieux fluviaux. L'un élève en l'air un brochet, l'autre une carpe; tous quatre ont une urne dans les bras. Je ne crois pas me tromper en voyant en eux (bien que dans le nombre il n'y ait pas de femmes) le Rhin et le Danube, l'Inn et l'Isar, qui désigneraient le Palatinat et la Bavière. L'artiste a peut-être voulu, dans ces diverses figures, représenter la nature en général et le pays en particulier, comme les sources d'où sortent, pour la race princière, les forces durables. Les petits groupes se rattachent plus étroitement à la fontaine même qu'ils sont destinés à pourvoir d'eau : aussi sont-ils formés d'êtres nés de cet élément. Quatre petits tritons chevauchent sur des animaux aquatiques, l'un sur une grenouille, l'autre sur une écrevisse, le troisième sur un crocodile, le quatrième sur une tortue. A côté sont quatre autres groupes de monstres marins, qui menacent d'égorger des créatures plus petites de leur espèce.

Le plan de tout l'ouvrage est de Pierre de Vit; mais les figures ont été modelées et coulées en bronze par Hans Krumper. L'exécution peut tomber dans les années 1618 à 1620, et non, comme il se trouve par erreur sur la planche gravée, vers 1560.

Ce n'est pas pour l'idée assez insignifiante qui se trouve au fond de la conception que la fontaine de Wittelsbach mérite une attention particulière, mais parce qu'elle se distingue des autres œuvres de la renaissance avancée par un sentiment architectonique de l'ordonnance et même par la mesure dans la composition, bien que beaucoup de mouvements des figures n'existent que pour l'effet. Les formes des corps marquent une forte étude de la nature et se tiennent assez éloignées du maniéré, bien que l'artiste soit entré dans la voie dangereuse de l'imitation de Michel-Ange. Le modelé est très-vigoureux, et la ciselure très-nette et très-correcte. La fonte n'a pas toujours parfaitement réussi, et quelques parties corrigées ont fini avec le temps par paraître des places endommagées. La couleur que l'airain a prise avec les années est d'une beauté et d'une douceur particulières.

Que le goût du temps ait présidé à l'architecture et au costume, personne n'en sera surpris, mais on sera étonné de le voir si peu exagéré qu'on ait pu tomber dans l'erreur qu'on avait devant les yeux un ouvrage du XVI[e] et non du XVII[e] siècle.

FONTAINE WITTELSBACH A MUNICH

WITTELSBACH FOUNTAIN AT MUNICH

MADONE DE TEGERNSEE

(HAUTEUR, 1m88.)

AVEC UNE PLANCHE.

Parmi les écoles allemandes du moyen âge, il n'y en a presque aucune dont l'histoire ait été jusqu'ici autant négligée que celle de la haute Bavière. Et cependant il existe beaucoup de preuves qu'à toutes les époques l'art y a été très-cultivé; plusieurs genres de productions artistiques semblent même avoir eu la haute Bavière pour berceau. Qui ne sait pas que la plus ancienne connaissance de la peinture sur verre provient de Tegernsee? N'est-ce pas vraisemblablement en Bavière qu'il faut chercher maître ES? Et le monument le plus ancien jusqu'ici de l'art de la gravure sur cuivre, la madone de maître P. avec le millésime de 1451, découverte par T. O. Weigel, n'est-il pas, d'après l'opinion de Passavant et d'autres, une œuvre de l'école de Tegernsee?

Ces circonstances m'engagent à introduire dans les « Monuments » une madone en bois sculpté qui provient du couvent de Tegernsee et se trouve maintenant dans le musée national à Munich; car, malgré tous ses défauts visibles, elle est pourtant une des œuvres les meilleures du genre.

Si je ne me trompe, l'école de la haute Bavière se distingue jusque dans le XVIe siècle par une certaine dureté, comme l'école de Souabe par la mollesse; mais elle ne le cède pas à celle-ci pour la profondeur du sentiment. Nous trouvons de plus ici une rudesse prédominante de formes qui passe facilement à la laideur et qui, par la sévérité consciencieuse mais peu originale de l'exécution, fait penser à une relation très-étroite entre l'art et le métier.

Nous trouvons ces caractères tous plus ou moins réunis dans la madone dont nous donnons la copie. La figure appartient évidemment à un groupe (dont les parties ne se trouvent plus ensemble) qui est rassemblé autour du corps du Christ. La Mère des douleurs est debout auprès de son Fils mort, et le contemple avec angoisse. La pose et la direction de la tête, ombragée d'un large mouchoir, sont pleines d'un sentiment si vrai et si profond, que le plus grand maître n'aurait pas pu trouver un motif plus expressif. Cependant le maître se surpasse lui-même dans l'expression qu'il a mise dans les mains. Elles ne sont pas jointes en prière, elles sont encore serrées ensemble comme pour étouffer la douleur du cœur; ou plutôt, c'est comme si une main, au lieu de toucher l'autre, touchait le mort bien-aimé, et involontairement elle passe légèrement sur lui

comme si une pression plus forte pouvait lui être douloureuse. Toute la partie supérieure de la statue présente ainsi l'image de la compassion la plus vive, sentie et motivée avec la pureté et la délicatesse la plus rare. La partie inférieure de la statue, quoique beaucoup plus imparfaite dans le dessin, est aussi expressive et parlante. Il y a un affaissement à la fois volontaire et involontaire, le mélange d'un mouvement d'amour et d'une faiblesse corporelle causée par la douleur et qui touche à l'évanouissement. Si l'artiste avait disposé des moyens nécessaires pour exécuter son œuvre conformément à son sentiment, il aurait fait un ouvrage d'une haute valeur. Malheureusement les ressources nécessaires pour l'exécution n'ont pas été à sa disposition. Il y a une grande maladresse dans l'ordonnance du vêtement, qui couvre comme un rideau la moitié du haut et du bas du corps, qui n'en laisse pas paraître les diverses parties et permet à peine de deviner le mouvement si délicatement senti.

Les formes du vêtement sont d'un dessin sévère et rendues avec intelligence; mais l'invention y paraît un peu maigre, et les bords surtout manquent d'un mouvement animé. Ces formes d'ailleurs se rapportent à la date de 1460, et non de 1400, comme, par un défaut de la gravure, on l'a indiqué sur la planche.

La statue était peinte, suivant l'usage qui s'est conservé jusqu'à nos jours, dans la haute Allemagne, pour la sculpture en bois.



[illegible]

NOTRE DAME DES DOULEURS. 1400 c. OUR LADY OF DOLORS.

Wood [illegible] at M[illegible]

LE COURONNEMENT DE MARIE

A MUNICH

RETABLE EN BOIS SCULPTÉ DE JOSEPH KNABEL

(HAUTEUR, 4m 39; LARGEUR, 3m 76.)

AVEC UNE PLANCHE.

Joseph Knabel, né en 1820 à Fliess, près de Landeck, dans le Tyrol, établi à Munich depuis 1836, est compté par les connaisseurs parmi les artistes les plus heureusement doués de notre temps. On pourra, jusqu'à un certain point, juger combien cette opinion est fondée en se représentant, d'après notre planche, son couronnement de la Vierge dans l'église Notre-Dame à Munich.

C'est une sculpture en bois formant la partie du milieu du retable du maître-autel de l'église Notre-Dame à Munich, qui a 7m.52 de largeur et 16m.63 de hauteur. La partie du milieu, haute de 4m.39 et large de 3m.76, est surmontée d'une construction avec beaucoup de flèches, de niches et de tourelles. Elle se ferme avec deux volets, dont les côtés intérieurs sont couverts de reliefs en bois représentant l'Annonciation et la Visitation, également de la main de Knabel. Sur les faces extérieures, Maurice de Schwind a peint l'Adoration des Rois de grandeur plus que naturelle. Ces peintures se ferment aussi avec des volets, dont les faces intérieures contiennent des scènes de la vie de Marie, et les faces extérieures une peinture de Schwind, dite le tableau du Jeûne.

La sculpture de Knabel represente le symbole de l'immortalité de l'âme employé avec prédilection par l'Église, le couronnement de la Vierge. Le tableau a deux divisions principales, une supérieure et une inférieure. Dans celle du haut est la Trinité, trônant sur un siége, dont l'ordonnance architectonique repose sur le sol du tableau, et se relie avec un piédestal sur lequel Marie est debout, les pieds sur le croissant de la lune. Le Père et le Fils, entre lesquels plane la colombe symbolique, se penchent vers elle et sont sur le point de lui mettre la couronne sur la tête. Tous deux ont une expression pleine de dignité et de bonté, tandis que le visage de Marie exprime l'humilité et la reconnaissance. Les trois figures sont également belles.

L'artiste a particulièrement réussi à répandre le charme de la beauté sur les anges planant au nombre de trois de chaque côté, et qui accompagnent la Vierge dans sa réception dans le ciel. L'un d'eux porte sur un coussin le sceptre destiné à la Reine du ciel, l'autre le lis, symbole de sa pureté sur la terre. Les autres anges portent des banderoles avec des sentences appropriées.

Dans le cadre il y a, dans des niches, saint Bruno et saint Corbinian, et au-dessus d'eux, sous des baldaquins, de petites figures d'anges. L'architecture est dans le style du XVI[e] siècle, qui, avec ses rinceaux et ses volutes, ses altérations et ses exubérances, inaugure, s'il ne signale pas déjà, la décadence de ce genre d'architecture.

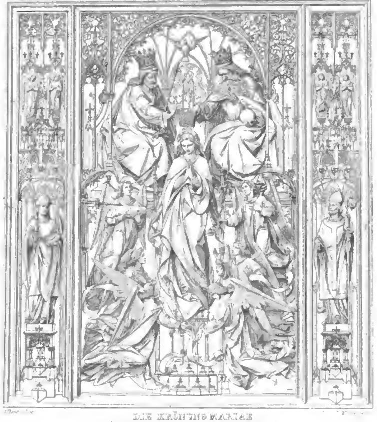
L'observation des lois sévères de la symétrie s'harmonise, dans la composition de Knabel, avec la liberté dans l'ordonnance des détails, si bien que rien ne paraît roide ni forcé. Tous les mouvements sont naturels, expressifs et beaux, et pourtant renfermés dans les limites qu'impose à la sculpture le peu de profondeur du retable. Les formes et les proportions sont irréprochables.

Quant au style, on y remarque très-clairement la vocation décidée du peintre. Il est original sans s'éloigner de l'esprit de l'art moderne allemand et sans être en opposition avec l'art ancien ; il est idéal, mais en laissant aux figures et aux formes les conditions de la vie.

Les parties du corps, les visages, les mains, les pieds, sont d'une grande beauté et d'une grande délicatesse, sans les durs contrastes si fréquents dans les sculptures en bois. Dans les plis des vêtements ordonnés avec beaucoup de goût, Knabel se rapproche davantage du style ancien, qui prescrit des brisures aiguës, sans cependant imiter les creux nombreux et les froissements qui lui sont ordinaires.

Cette sculpture est un haut relief avec des figures presque entièrement dégagées, tandis que les sculptures des volets sont tenues presque plates. Dans les formes, les proportions et le rapport des figures, on aurait peine à découvrir une faute, et cependant l'artiste a taillé librement, sans modèle, son ouvrage dans le bloc ; méthode qui assure une grande fraîcheur à la composition, mais qui ne peut aussi être appliquée sans une aptitude exceptionnelle, puisqu'un coup ou une entaille à faux serait irréparable.

Plus les formes, dans cet ouvrage, sont finement senties et rendues, plus il eût été à désirer qu'on lui eût laissé la couleur naturelle du bois avec un simple vernis. Il en est arrivé autrement. Un malheureux naturalisme, pour qui la forme sans la couleur est incompréhensible et insuffisante, joint au goût des forts contrastes et de l'éclat extérieur, a fait mettre le magnifique ouvrage qui, dans sa belle simplicité, ravissait tout le monde, entre les mains des peintres et des doreurs, et ceux-ci l'ont transformé en quelque chose de pompeux et de multicolore, qui ne laisse reconnaître qu'avec beaucoup d'efforts la configuration première. L'effet primitif, tel qu'on le retrouve encore dans des photographies, est à jamais perdu.



DIE KRÖNUNG MARIAE

COURONNEMENT DE LA VIERGE

CORONATION OF THE VIRGIN

LE TOMBEAU

DE L'EMPEREUR HENRI II ET DE CUNÉGONDE

DE TILMAN RIEMENSCHNEIDER

(HAUTEUR, 1^{m}49; LONGUEUR, 2^{m}64; LARGEUR, 1^{m}57.)

Tilman Riemenschneider, natif du Harz, mort en 1531, à près de soixante-dix ans, a su se faire à Wurzbourg, parmi les contemporains d'Adam Kraft, une renommée étendue comme statuaire par de nombreux et importants ouvrages en pierre et en marbre. Il fut, avec toutes les tendances de l'école franconienne de son temps, un naturaliste zélé, et il s'attacha à reproduire, avec une exactitude sévère, les formes du corps d'après le modèle vivant; malheureusement il ne fut pas toujours soutenu par de beaux modèles, et il ne sut pas toujours rendre le caractère essentiel de la vie, le mouvement juste et expressif. Il est arrivé ainsi que beaucoup de ses figures, surtout les madones et les anges, malgré tout le soin de l'exécution et toute la conscience de l'artiste, ont un aspect peu agréable, et, malgré tout le naturel de chaque forme, produisent un effet général peu naturel.

Mais nous ne rencontrons pas dans toutes les œuvres de Tilman ce manque d'un sentiment artistique délicat; du moins il ne se trouve pas dans son œuvre la plus importante : le tombeau de l'empereur Henri, dans le dôme de Bamberg, et c'est le motif qui nous a engagé à donner le dessin de la plaque qui le recouvre et qui en forme la partie principale. Elle suffira à confirmer l'estime avec laquelle le nom de Tilman est nommé dans l'histoire de l'art.

Le tombeau a la forme d'un sarcophage de 1^{m}.49 de hauteur, de 1^{m}.57 de largeur et de 2^{m}.64 de longueur. Les coins sont garnis de faisceaux de colonnettes qui reposent sur des socles de formes très-altérées dans le style de la fin du gothique. Cinq reliefs décorent les parois latérales du sarcophage, deux sur chaque long côté, un sur le côté étroit inférieur. Le sujet de ces compositions est tiré de l'histoire à demi légendaire du couple impérial. Dans le premier tableau, on voit Cunégonde marcher les pieds nus sur des socs de charrue brûlants pour prouver sa chasteté. L'impérial époux, aux pieds de qui rampe un serpent figurant la calomnie, se tient à côté avec cinq courtisans, dans une attitude d'entière indifférence, dont il faut faire

responsable l'artiste et non la légende. Dans le second tableau, l'impératrice donne des ordres à des travailleurs pour la construction du dôme. Dans le troisième tableau, nous voyons l'empereur malade, l'impératrice qui pleure auprès de lui, consolée par deux dames d'honneur, et au pied du lit quatre hommes se lamentant. Le quatrième tableau nous rappelle les dons faits par Henri à l'église et leur importance. L'ange du jugement se tient avec la balance à son chevet; trois démons s'efforcent de faire pencher un plateau, mais leurs efforts sont vains, car Henri fait mettre par un prêtre un calice dans l'autre plateau, et certainement celui-ci l'emportera. Les services rendus à l'Église expient toutes les fautes de l'empereur. Dans le cinquième tableau, Henri expire à côté de son médecin désolé. Un ecclésiastique, qui tient un couteau, passe au mourant un objet rond dans la main (action dont je ne comprends pas le sens). Ces reliefs laissent voir la faiblesse de l'artiste; la composition et l'expression sont très-défectueuses.

Au contraire, la plaque qui couvre le sarcophage se distingue sous tous les rapports de la manière la plus glorieuse. Le couple impérial est couché, dans le costume du couronnement avec les insignes impériaux, sur un lit de repos, avec les yeux ouverts, des coussins sous la tête, les pieds appuyés sur des lions tenant des armoiries. L'incertitude produite ainsi entre la position couchée ou droite des figures est encore augmentée par le mouvement du corps, qui n'est supporté que par une jambe, tandis que l'autre est légèrement levée. Malgré cela, un calme plein de dignité reste le caractère dominant de la composition.

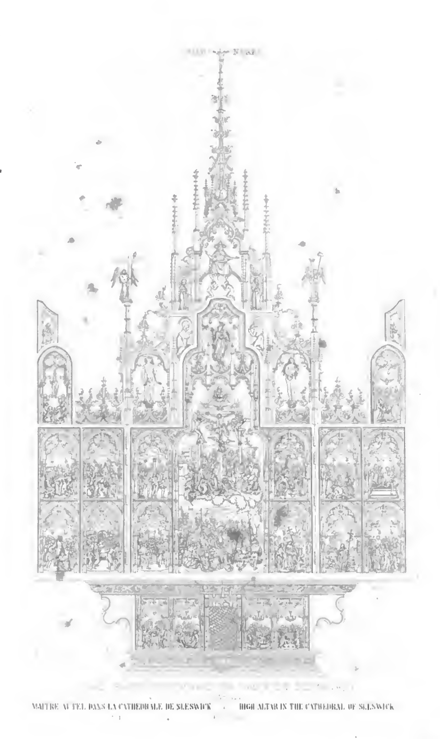
Avec une délicatesse de sentiment sensible, les contrastes du mouvement (de la tête, du corps, des jambes) sont plus fortement accentués dans la figure de l'impératrice que dans celle de l'empereur, dont l'âge et la dignité commandaient un plus grand calme. Pourtant il n'y a nulle part de défaut d'harmonie ou d'exagération, la pose des mains surtout est belle et gracieuse. Dans toutes les formes aussi, la vérité de la nature n'empêche pas la prédominance de la beauté, et les têtes, tout en ayant une ressemblance de portrait, sont d'un effet extrêmement agréable. Il est seulement à remarquer que la tradition, telle qu'elle se conserve dans les missels donnés par l'empereur Henri (voy. *Monuments*, Sculpture, t. I), et qui montre l'empereur sans barbe, n'a pas été observée.

Le vêtement est d'une beauté particulière tant pour l'ordonnance que pour les formes. Malgré la richesse des plis des manteaux impériaux, les figures, leurs mouvements et les principales parties du corps sont nettement distincts. Il y a une juste proportion entre les surfaces et les brisures, et toutes les formes sont clairement exprimées. Le style, comme dans les meilleures œuvres du temps, est sévère dans les lignes et les brisures, sans grands creux ni froissements, et pourtant exempt de vide et de monotonie. Le costume des figures ne répond pas au temps du couple impérial, mais à celui de l'artiste, et il s'accorde entièrement avec l'accessoire architectonique, c'est-à-dire avec le gothique le plus avancé. Les lions, dépouillés de leur signification symbolique primitive, tiennent les armoiries au-dessous de l'empereur, celles de l'empire unies à celles de Bavière; au-dessous de l'impératrice, celles de Bavière.

La pierre, dans laquelle la plaque est sculptée, est un marbre rouge.



TOMBEAU DE HENRI II ET DE SA FEMME. TOMB OF HENRY II AND HIS WIFE



MAITRE AUTEL DANS LA CATHEDRALE DE SLESWICK — HIGH ALTAR IN THE CATHEDRAL OF SLESWICK

RETABLE

DU MAITRE-AUTEL DU DOME DE SLESWIG

DE HANS BRUGGEMANN

(HAUTEUR, 13m18, AVEC QUATRE PLANCHES.)

La promptitude à s'altérer des sculptures en pierre a été cause, dans un pays aussi pauvre en marbre que l'Allemagne, que l'art a employé de bonne heure le bois, particulièrement le bois de chêne; la sculpture en bois a pris ainsi en Allemagne une extension extraordinaire. La sculpture en bois a trouvé son application principale et son plus brillant développement dans les grands retables d'autel qui ont ordinairement des peintures et des volets mobiles, mais qui peuvent être aussi sans volets et sans peintures. Les grands retables de l'art allemand, entièrement en bois sculpté, sont le maître-autel de l'église Sainte-Marie à Cracovie, de Voit Stoss, et le maître-autel du Dôme de Sleswig, de Hans Bruggemann; c'est de ce dernier que nous voulons donner une description rapide [1].

L'autel de Bruggemann, dans le Dôme de Sleswig, a la forme d'un retable (Pl. I). Il repose sur un socle de 2m19 de haut et de 5m64 de large. Ce socle a cinq divisions; celle du milieu est réservée pour le Saint-Sacrement, les quatre autres sont remplies par des sculptures.

La partie du milieu, ou partie principale du retable, de 3m78 de large et de 5m66 de haut, est à trois divisions dans la largeur comme dans la hauteur; seulement le tableau du milieu s'élève jusqu'au second étage et même plus haut. Les volets, de 3m14 de haut, sont disposés de telle sorte que fermés ils cachent toute la sculpture en relief et ne laissent voir que le cadre où sont aussi représentées des figures. L'étage inférieur est divisé horizontalement en deux tableaux juxtaposés qui, joints aux deux plus petits à droite et à gauche du tableau du milieu, complètent le nombre de douze sujets pour la division inférieure. Il faut encore y ajouter deux petits tableaux placés dans le haut aux extrémités et qui servent, quand le retable est fermé, à couvrir la partie supérieure du tableau du milieu.

1. L'œuvre entière a été dessinée par Conr. Aug. Christ. Boehndel, et publiée en 1833 en 35 planches lithographiées. Ces dessins nous ont servi pour notre ouvrage.



Quand le retable est fermé, il reste le cadre qui, avec ses contre-forts, ses colonnettes, ses clochetons, ses baldaquins, ses consoles, ses arcs surexhaussés, et ses fleurs cruciformes, ressemble au fronton richement orné d'un édifice.

Si nous examinons maintenant de plus près le sujet des diverses scènes figurées, il nous faut séparer celles du retable même de celles du socle et du cadre, bien que toutes soient reliées ensemble par l'idée générale.

Le sujet des sculptures à l'intérieur du retable répond au sacrifice de l'autel ; c'est l'histoire de la Passion du Christ. Les deux tableaux des extrémités supérieures contiennent l'Ascension et la Descente du Saint-Esprit. Il y a encore dans l'intérieur du retable les deux apôtres saint Pierre et saint Paul (au-dessus de l'Ascension et de la Descente du Saint-Esprit), et Marie avec l'Enfant Jésus au-dessus du Crucifiement.

Les quatre tableaux du socle se rapportent à la Cène dont l'église célèbre le souvenir sur l'autel.

La mort du Christ sur la croix apporte au monde la délivrance de l'empire de la mort et du péché ; elle est en même temps l'inauguration de sa destinée céleste de juge éternel des bons et des méchants. C'est à quoi se rapportent les figures du cadre : Adam et Ève rappellent le péché originel et la nécessité de la rédemption. Des anges, avec des trompettes, appellent au jugement les vivants et les morts ; d'autres anges tiennent les instruments de la passion, preuves des droits du Christ aux fonctions de juge suprême. Celui-ci, assis sur l'arc du ciel, — avec deux âmes implorant grâce à ses pieds, et Marie et saint Jean-Baptiste le contemplant d'un air suppliant, — prononce, la main droite levée pour bénir et la gauche tendue pour frapper, les paroles de la béatification et de la damnation. Nous voyons ainsi, au-dessus des luttes et des peines, le roi du ciel sur son trône éternel : au-dessus de l'Église militante, l'Église triomphante.

L'ordonnance architectonique répond de la manière la plus parfaite à cette grande conception ; elle sert aussi bien à en dégager les idées principales qu'à les rattacher à l'ensemble. A côté de l'histoire de la Passion, avec ses scènes nombreuses, tout le reste semble accessoire, et cependant, par le socle et le cadre il s'y rattache par un rapport architectonique aussi étroit que la Cène et le Jugement dernier se rattachent à l'histoire de la Passion du Christ. Les lignes horizontales et verticales de l'architecture se combinent dans une mesure si heureuse que de ce côté encore l'effet est très-puissant et très-harmonieux. Car, tandis que tout dans le bas est soumis à la loi tranquille de la ligne droite, et que dans le haut les diverses parties s'élèvent en se dégageant, on croit que le mouvement a commencé dès le bas, et toute l'œuvre s'en trouve animée.

Si nous examinons maintenant en détail chaque tableau, ils nous suggéreront bien des remarques sur le caractère singulier de la conception, de la composition et des formes. Ce qui est d'abord très-sensible dans l'ensemble, c'est un esprit foncièrement réaliste, qui ne se contente pas d'allusions et de périphrases, mais veut nous présenter l'histoire dans sa plus incontestable réalité, et qui se sert pour cela d'un mode d'expression passionné qui ne recule pas devant les exagérations ni même devant le laid.

Dans le *premier tableau*, l'arrestation du Christ, Judas baise le Seigneur, et pendant que les

soldats étendent les bras pour le saisir. Pierre lève un couteau pour abattre l'oreille à Malchus, qui est devant lui. Ici déjà on peut dire que l'artiste s'est tellement complu dans le laid qu'il n'a pas même essayé, avec le Sauveur, de faire un contraste.

Dans le *second tableau*, le Christ comparaît enchaîné devant le grand prêtre. Celui-ci déchire son vêtement, par où l'on voit que le Christ vient de se reconnaître Fils de Dieu; ce qui révolte tellement un des soldats qui le tient enchaîné qu'il s'oublie jusqu'à le frapper au visage de sa main armée d'un gantelet; scène qui, par son excessive grossièreté, rappelle la représentation de la Passion par des paysans du Tyrol.

Dans le *troisième tableau*, le Christ, dépouillé de ses vêtements, est attaché à une colonne et frappé par les valets du bourreau avec des verges et des fouets. Un des valets resserre ses verges. Des spectateurs indifférents se tiennent dans le fond.

Dans le *quatrième tableau*, le Christ est assis sur un billot. On lui a mis un manteau sur les épaules et un roseau dans la main; la couronne d'épines lui est enfoncée sur la tête avec des fourches et des tenailles. Des spectateurs assistent encore à ce barbare traitement sans marques d'intérêt.

Dans le *cinquième tableau* (notre seconde planche), Pilate montre au peuple le Messie maltraité, sans éveiller ni pitié ni attendrissement; même un des accusateurs semble vouloir compter sur ses doigts les crimes de l'accusé.

Dans le *sixième tableau*, le Christ, qui, avec les cheveux en désordre et des moustaches à la hongroise, ressemble bien à un criminel, est emmené par les soldats. Pilate, à qui quelqu'un démontre encore tous les crimes de l'accusé, se fait verser de l'eau dans un bassin pour se laver les mains de la sentence.

Vient ensuite la *scène inférieure du tableau du milieu*, le Christ portant sa croix (notre troisième planche), très-riche composition. Le cortége est parvenu, par une porte étroite, à un endroit d'où il lui faut monter par une galerie au Golgotha. Le Christ est tombé, accablé sous le poids de sa croix. Un des valets du bourreau tire de toutes ses forces sur la corde qu'il lui a attachée autour du corps pour le faire relever. Véronique lui présente le mouchoir pour étancher sa sueur de sang. Simon de Cyrène vient l'aider à porter son fardeau, mais il est repoussé par les soldats avec des soufflets et des coups de poing. Les valets du bourreau et les hommes d'armes ouvrent la marche; le grand prêtre et ses collègues forment le milieu du cortége, à côté du Christ; par derrière suivent les saintes femmes et les amis du Christ. Au milieu de la confusion des têtes, des capes et des lances, il éclate une brutalité grossière qui se complaît même à insulter à la douleur des femmes.

Au-dessus de cette scène, dans le même cadre, séparé seulement par le rocher qui la domine, et au travers duquel est pratiquée la galerie, se trouve représenté le crucifiement. Le Christ est attaché à la croix entre les deux larrons. Au-dessus de la croix plane la colombe du Saint-Esprit, et dans les nuages au-dessus paraît le buste du Père éternel avec le globe du monde, et la main droite levée pour bénir. Trois anges sont occupés à recueillir dans des coupes le sang des blessures du Sauveur. Le larron à la droite du Christ se tourne vers lui, et son âme est reçue par un ange;

l'autre se détourne, et un démon s'empare de son âme qui s'envole. Les deux larrons ont les bras attachés par des cordes et les pieds cloués; mais, par une disposition singulière, chacun a retiré le pied gauche avec le clou de la planchette sur laquelle il repose.

Au-dessous de la croix il y a une grande foule assemblée. On distingue les ennemis du Christ, le grand prêtre et sa suite, puis le capitaine romain avec ses soldats, les officiers à cheval; à côté un groupe singulier : un scribe assis et un soldat cherchant à dissiper les doutes que semble faire concevoir au premier la lecture d'un écrit qu'il tient. A droite du Christ on voit sa mère, affaissée sous le poids de la douleur, et que Jean et une des saintes femmes soutiennent par les bras. Derrière sont d'autres femmes engagées dans une conversation avec Jean, mais sans marques d'une grande émotion. Madeleine seule, tombée à genoux au pied de la croix, lève les deux bras avec l'expression d'une vive douleur. Plus loin, à gauche, on voit un groupe de soldats qui se disputent avec fureur les vêtements du Christ.

Dans le *neuvième tableau*, nous voyons la descente de croix. Une seule personne est occupée à descendre le corps. Elle est sur l'échelle et vient de détacher de la croix les bras, qui pendent maintenant sur ses épaules; sur elle seule porte tout le poids du corps, qu'elle tient fortement serré dans ses bras. Nicodème est encore agenouillé près des pieds, d'où il a retiré les clous. Joseph d'Arimathie tient le linceul préparé; Marie contemple la blessure de la main droite. Jean et les autres hommes et femmes se tiennent dans le fond, en spectateurs pleins de sympathie.

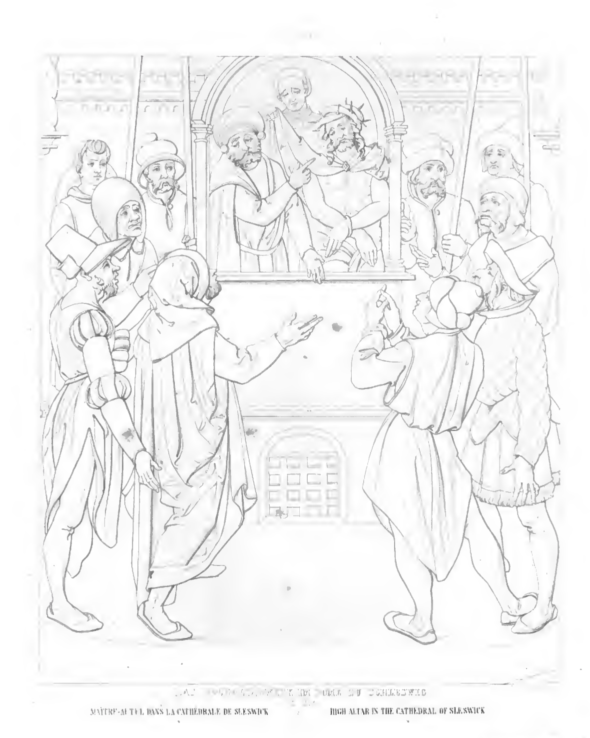
Dans le *dixième tableau*, Marie, agenouillée à terre, tient devant elle le cadavre de son fils, à demi couché sur son genou. Le bras droit du Christ pend tout roide; son bras gauche repose sur celui de sa mère. Madeleine et Joseph sont debout à côté, avec de grandes boîtes à parfums; Jean soutient avec un air de compassion la tête du Sauveur; d'autres hommes et femmes se tiennent, avec l'expression d'une piété modérée, dans le fond de la scène.

Dans le *onzième tableau*, trois des amis du Christ sont occupés à déposer le corps dans le sarcophage; deux tiennent le corps embrassé et le troisième semble donner à ceux-ci une indication. Le fond est occupé encore par Marie, par Madeleine avec la boîte de parfums et par d'autres.

Nous descendons maintenant avec le Christ dans le monde souterrain, par la porte brisée duquel se lève un patriarche que le Sauveur saisit par le bras. Un groupe d'âmes déjà délivrées est derrière lui : c'est Adam, Ève, Moïse et d'autres, tous, à l'exception d'Adam, sans le moindre vêtement. L'artiste semble s'être étudié à représenter Ève comme un être d'une beauté égale à la Vénus de Médicis. On voit un démon, comme s'il pouvait moins supporter une telle perte, diriger contre elle, du haut des murs de l'enfer, un harpon pointu.

Le *treizième tableau* est la résurrection. Le Christ est debout, avec la bannière de la croix dans la main, la droite élevée pour bénir, devant le sarcophage fermé. Les gardes sont endormis. Un seul a les yeux ouverts et la mine de quelqu'un qui ne peut croire à ce qu'il voit et pense rêver. Dans le lointain on aperçoit les saintes femmes qui viennent faire visite au tombeau.

La confirmation de la résurrection forme le sujet du *quatorzième tableau*. Au milieu des apôtres pleins de foi est l'incrédule Thomas. Il se laisse convaincre par le Christ lui-même, qui lui met la main dans la plaie de son côté.



[illegible] IM DOME ZU SCHLESWIG

MAÎTRE-AUTEL DANS LA CATHÉDRALE DE SLESWICK — HIGH ALTAR IN THE CATHEDRAL OF SLESWICK

Le *quinzième tableau* est l'ascension. Le Christ, avec la droite levée pour bénir, est debout sur un bloc de pierre, autour duquel Marie et les apôtres sont agenouillés en cercle. Aucun mouvement n'indique encore que le Sauveur s'élève dans le ciel.

Dans le *seizième tableau*, le Saint-Esprit, promis par le Christ comme consolateur, descend sous forme de colombe rayonnante sur les apôtres et sur la Vierge, assise au milieu d'eux avec un livre ouvert sur ses genoux.

Au-dessus des deux derniers tableaux sont représentés assis les deux chefs des apôtres, *saint Pierre* et *saint Paul* (Pl. IV). Pierre, avec une clef gigantesque dans la main droite, est absorbé dans un livre; Paul s'appuie sur son glaive, et semble presque regarder avec mépris le monde au-dessous de lui.

La *Madone*, entourée d'un nimbe de rayons, est debout sur le croissant de la lune; dans la droite elle a un sceptre, sur la tête une couronne, et dans la gauche le Saint Enfant, qui bénit le monde. Elle a une longue chevelure flottante; un large manteau lui enveloppe la partie inférieure du corps; le buste est serré dans un vêtement étroit.

Dans les tableaux du socle, nous voyons d'abord le repas d'Abraham servi par Melchisédech, symbole de la Cène. Le patriarche, revêtu de sa cuirasse, s'approche, avec ses guerriers, de la table, derrière laquelle Melchisedech est debout avec les personnes de sa cour, et lui offre la coupe.

Dans le second tableau, le Christ et les apôtres sont assis autour d'une table ronde. Jean s'appuie contre la poitrine du Seigneur, les yeux fermés; Judas cache sa bourse. En même temps, à la même table, le Christ (qui y est deux fois), lave les pieds à Pierre. Un agneau rôti est sur la table : c'est le repas pascal que le Seigneur prend avec ses disciples, et qui est l'origine de notre sainte Cène.

Le rapport de la sainte Cène avec le repas pascal ressort encore d'un autre tableau du socle, sur lequel les juifs, debout autour d'une table et le bâton de voyage à la main, mangent ensemble l'agneau pascal.

Le quatrième tableau semble représenter une agape telle que la célébraient les premiers chrétiens. Treize personnes, parmi lesquelles un évêque et une femme, sont assis autour d'une table ronde, sur laquelle sont servis du pain et du vin.

Dans le cadre de tous les tableaux sont de petites figures qui doivent représenter des saints de l'Église.

Le cadre qui couronne le tout renferme les figures par lesquelles l'artiste a voulu rendre sensible l'idéal du jugement dernier. C'est d'abord le Christ sur un arc, le globe du monde sous ses pieds, la tête haute, la droite levée pour bénir, la gauche étendue, menaçante. Les cicatrices de ses plaies sont visibles. Au-dessous de lui deux figures nues, un homme et une femme, sans doute les représentants de l'humanité, sortent de la tombe, au son des trompettes que font retentir près d'eux deux anges bouffis, et attendent, dans une attitude de supplication et d'angoisse, l'arrêt suprême. Au-dessous des anges sonnant de la trompette, on voit, devant deux niches, agenouillés dans une attitude également anxieuse et suppliante, Marie et saint Jean-Baptiste; plus bas, entre les contreforts et sous les arcades qui les relient, les figures de nos premiers parents, Ève avec la pomme

fatale dans la main gauche, tous deux avec des branches d'arbre pour couvrir leur nudité; ils ne peuvent guère se trouver ici qu'à titre d'auteurs du peché originel, pour le rachat duquel la mort du Christ est devenue nécessaire.

Sur les piliers brillants qui se dressent à côté d'eux, et dont les extremités forment de légères colonnettes, il y a au lieu de clochetons des anges qui rendent témoignage des droits du Christ aux fonctions de juge éternel; celui à la droite du Christ tient la croix et la lance, celui à la gauche le pilori et l'éponge.

On ne saurait mettre en doute qu'il faut voir dans l'autel de Bruggemann une œuvre d'art qui ne se distingue pas seulement par l'ampleur de la conceptionet par la richesse des details, mais encore qui montre dans l'exécution une puissance de talent plus qu'ordinaire. Ce serait aller trop loin que de le considerer comme un modèle et comme un des plus glorieux monuments de la sculpture en bois allemande : ce serait égarer l'opinion et faire tort à l'art national.

Nous ne pouvons pas nous dissimuler qu'il a été refusé avant tout, à l'auteur de ce retable, un don essentiel, que le sentiment de la beauté lui a fait totalement défaut. Aucune des formes des corps et des visages, taillées avec un couteau hardi et d'une main puissante, n'incline vers le beau; tous les mouvements sont si disgracieux qu'on a de la peine à s'arrêter longtemps à les regarder. Les figures mêmes du Christ et de sa mère ne font pas exception; du moins l'exception n'est pas sensible. Les proportions sont également presque partout inexactes.

Le manque de goût est particulièrement choquant dans le choix des vêtements et des armures. Abraham avec l'équipement chevaleresque d'un Gœtz de Berlichingen, la mère et les amis du Christ avec le costume de la bourgeoisie du XVIe siècle, rappellent si vivement, surtout en y joignant la vulgarité et la laideur des figures et des physionomies, les scènes de la Passion jouées par les paysans, qu'on a de la peine à se soustraire à cette impression.

L'effet ne serait pas si pénible si, comme chez Schongauer, Durer et d'autres, le manque de beauté était suppléé par la vérité. Mais c'est aussi en vain qu'on la cherche. Les formes n'ayant pas de vie réelle, l'expression reste toujours en deçà de l'intention. Les mouvements vulgaires, comme une tête penchée, des mains croisées, reviennent toujours et sans cesse; jamais on ne rencontre un sentiment réel, et là où il aurait fallu exprimer une douleur profonde, comme dans la descente de croix et dans la mise au tombeau, les personnes restent dans l'attitude de figurants, et là où ils devraient agir, ils prennent un air réfléchi ou font la chose de travers, comme Pierre quand il veut couper l'oreille à Malchus.

Quant à l'exécution, la netteté et la vigueur avec lesquelles l'artiste a exprimé les formes sont sans doute à priser; mais, tout demeurant grossier et imparfait, les cheveux, la barbe, les traits du visage n'ont presque qu'une ressemblance générale avec ce qu'ils doivent représenter, et l'on y sent moins un art non encore développé qu'un art habile, mais qui n'est que du métier.

Respectons donc l'œuvre pour la grandeur même de l'entreprise, pour la largeur et la richesse de la conception, pour l'effet de l'ordonnance architectonique; mais sous le rapport de la composition, du style et de l'exécution, nous ne pouvons pas compter le retable parmi les monuments qui témoignent de la noblesse du génie artistique de l'Allemagne.

RETABLE DE L'ÉGLISE DE TRIBSEES

(HAUTEUR, 3m 45; LARGEUR, 5m 64.)

AVEC UNE PLANCHE.

Dans l'église paroissiale de Saint-Thomas à Tribsees, ville de Poméranie, sur les frontières du Mecklembourg, à quelques lieues de Stralsund, il se trouve un grand retable en bois sculpté, qui, après avoir été longtemps caché et oublié, est devenu l'objet de l'attention générale depuis que F. Keyler en a fait ressortir tout le mérite dans son *Histoire de l'art en Poméranie*[1].

Le retable est un triptyque dont la partie du milieu a 2m 82 et chaque volet 1m 41 de large sur 2m 51 de haut; le tout est couronné d'une rangée de pignons d'une hauteur de 0m 94.

La sculpture du milieu est divisée par deux piliers en trois parties, dont chacune renferme trois divisions superposées. Les trois divisions du milieu forment une composition bien une dans son ensemble, tandis que les scenes à droite et à gauche ne se rattachent entre elles que par un lien idéal et renferment des objets tout à fait distincts.

Pour pénétrer dans la suite un peu obscure de la pensée de l'artiste, il faut se rappeler la destination même de l'autel, où se renouvelle à la fois le miracle du Verbe fait chair et le sacrifice de la croix. L'art s'est attaché à l'une ou à l'autre de ces données, ou les a réunies toutes deux dans ses ouvrages d'autel.

C'est un ouvrage de ce dernier ordre que nous avons dans le retable en bois sculpté de l'église Saint-Thomas à Tribsees. La suite des pensees y appartient à la théologie mystique de la scolastique.

Dans le milieu de la sculpture principale, en haut, au-dessus des nuages, on voit Dieu tenant dans sa gauche le globe du monde et levant la droite pour benir; des deux côtés sont des anges agenouillés en prière, et derrière eux deux grandes faces figurant le soleil et la lune. Ils représentent l'univers à côté du Tout-Puissant.

Au-dessous des nuages sont les quatre évangélistes; pour ménager la place on leur a donné, au lieu de leurs propres têtes, celles de leurs symboles. Tous ont des ailes. Cette singuliere res-

[1] Après Keyler, le pasteur V. A. Werner, de Tribsees, a publié sur ce même retable un memoire (Stralsund, 1860), renfermant la description complète et l'explication des nombreuses scenes qui y sont figurées.

tauration de la forme humaine avec une tête d'animal, qui rappelle la mythologie égyptienne, a été vraisemblablement empruntée à des œuvres de l'art byzantin, dans lesquelles il n'est point rare de la rencontrer.

Que font ces étranges évangélistes? Ils ont dans la main des sacs, d'où ils secouent comme du grain dans un moulin; le grain y est moulu par une meule, et tombe en dessous dans une huche, où il se transforme aussitôt, non en pain, mais en Enfant Jésus. Le grain sort des sacs sous forme de banderoles portant des sentences appartenant en propre à chacun des évangélistes. Pour saint Marc il est écrit : « Hic est Filius meus carissimus. Hunc audite. » (Marc. IX, 6.) Pour saint Matthieu : « Quod in ea natum est de Spiritu Sancto est. » (Matth., I, 20.) Pour saint Luc : « Videamus hoc verbum, quod factum est, quod Dominus ostendit nobis. » (Luc. II, 15.) Pour Jean : « In principio erat Verbum. » (Jean, I, 1.)

Sur les deux banderoles qui sortent par le bas du moulin on lit : « Et Deus erat Verbum. » (Jean, I, 1.) Et : « Et Verbum caro factum est. » (Jean, I, 14.) Ces sentences se rapportent à la composition du bas et servent à l'expliquer. Le contenu de la huche se déverse dans un calice d'où se dresse l'Enfant Jésus. C'est ainsi que le miracle de l'hostie devenue chair s'accomplit! Les témoins qui en répondent sont les quatre grands Pères de l'Église; saint Grégoire et saint Jérôme tiennent le calice dans lequel s'accomplit le miracle, saint Ambroise et saint Augustin sont comme spectateurs à côté d'eux. Tous les quatre tiennent des banderoles. Sur celle de saint Grégoire il y a : « Christus angelo annuntiante et Spiritu sancto adveniente et Maria annuente mox intra uterum Verbum et caro. » Sur celle de saint Jérôme : « Nos itaque dicemus : hominem passibilem a Dei Filio susceptum, ut dicas m. passi permanet[1]. » Sur celle de saint Ambroise : « Verbum est Deus, non assumpta caro; aliud est enim qui assumpsit, aliud quod assumptum est et cetera propter implere[2]. » Sur celle de saint Augustin : « Secundum Joannem aliud est : Verbum Dei hominis caro factum est, id est homo; non itaque alia Dei, alia hominis persona. »

Si nous voyons ainsi le grain porté au moulin sous la bénédiction de Dieu par les évangélistes pour devenir l'hostie, puis changé en Christ en présence des Pères de l'Église, il est intéressant de savoir par quelle force le moulin est mis en mouvement. Les parties latérales de la sculpture principale renferment dans leur champ du milieu la réponse : les apôtres s'y tiennent près des écluses, par les ouvertures desquelles s'écoule l'eau qui fait tourner le moulin; cette eau est sans doute celle des quatre fleuves du paradis; car les écluses ouvertes par les saints envoyés sont au nombre de quatre.

Mais l'artiste ne s'arrête pas à cette pensée : il veut nous ramener à l'origine de la puissance miraculeuse donnée à l'Église en faveur de l'humanité par la miséricorde de Dieu dans le sacrifice de la messe. Par le peché de nos premiers parents, nous étions condamnes à la mort et à la perdition éternelle. Adam et Ève languissaient, comme l'artiste nous le montre dans le haut à gauche, dans la gueule de l'enfer. Il faut, pour opérer leur délivrance et la nôtre, que le Christ naisse d'une vierge. Vis-à-vis la gueule de l'enfer, du côté droit, nous voyons l'Annonciation.

1. A la place de l'*m*, Werner (endroit cité) lit le mot *mors*, qui ne donne pas un sens satisfaisant.

2. Le *et cetera* est aussi incompréhensible.



[illegible] IM DOME ZU [illegible]

MAÎTRE-AUTEL DANS LA CATHÉDRALE DE SLESWICK — HIGH ALTAR IN THE CATHEDRAL OF SLESWICK

MAITRE AUTEL DANS LA CATHEDRALE DE SLESWICK

HIGH ALTAR IN THE CATHEDRAL OF SLESWICK

Devant la Vierge Marie en prière est agenouillé l'ange Gabriel, avec l'*Ave Maria gratiâ plena* sur la banderole dans ses mains.

Le miracle du Verbe fait homme introduit la Rédemption dans le monde. La sainte Cène, par un mystère impénétrable, rend l'église dépositaire de la vertu toujours subsistante de la Rédemption. L'artiste a été ainsi nécessairement amené, pour compléter la suite de sa pensée, à représenter la sainte Cène comme nous la voyons figurer sur les deux côtés de la partie inférieure de la sculpture principale : à droite la communion des laïques avec l'hostie seule ; à gauche la communion des prêtres, à qui est offert le calice. Les deux champs portent des banderoles. Sur le premier, où un roi, après avoir déposé sa couronne, reçoit l'hostie, on lit : « Domine non sum dignus ut intres sub tectum meum. » et à côté de l'évêque : « Pinguis est panis Christi præbebit delicias regibus. » Sur le second champ, où est offert le calice, on lit : « Sanguis Jesu Christi proficiat te in vitam æternam. » Et à côté : « Calicem accipiam, et nomen Domini invocabo. »

Passons maintenant à l'examen des volets. La seconde partie de la messe représentant d'une manière sensible dans le sacrifice la passion du Christ, l'artiste a retracé celle-ci dans les huit champs des bas côtés.

Tout en haut, à gauche, nous voyons la prière au Jardin des Oliviers, avec trois disciples endormis ; à côté, l'arrestation, accomplie avec l'aide du traître Judas ; puis Jésus amené devant Pilate (*Ecce homo!*), ensuite la flagellation ; en haut, à droite, le couronnement d'épines, à côté le Christ portant sa croix, puis le crucifiement (ou plutôt le Christ en croix avec Marie et Jean) ; enfin l'ascension.

Les pignons qui couronnent le tout ont dans leurs champs douze prophètes en buste ; chacun tient une banderole sur laquelle est écrite une sentence. Il est à remarquer qu'Ézéchiel, Daniel, Obadja, Jonas et Nahum manquent. David ouvre la marche.

Les pignons ainsi que les clochetons entre eux, les piliers de la partie principale et des volets, les arcades au-dessus des diverses divisions et le remplissage des angles entre les arcades sont dans le style gothique de 1390 à 1400, et, tout en conservant les anciennes formes simples, ils offrent déjà par places (par l'arc aigu et sa garniture dentelée) quelques caractères du gothique, plus avancé et moins sévère.

Il est hors de doute que le retable de Tribsees doit être rangé parmi les monuments les plus remarquables de l'art allemand, surtout eu égard au pays dans lequel il se trouve, et où les productions de ce genre sont très-rares.

En voyant l'œuvre même et le dessin qui en a été exécuté d'après une photographie, on est forcé de retrancher un peu de l'éloge qui lui a été accordé, d'être « l'œuvre la plus noble et la plus parfaite de la sculpture allemande, » (Kugler, *Histoire générale de l'art*, p. 591). L'idée de rendre sensible la doctrine de la transsubstantiation par les moyens tout matériels d'un moulin et d'un pétrin, est déjà d'un mauvais goût assez choquant. L'exécution aussi manque des conditions essentielles d'une œuvre d'art. L'attention principale de l'artiste semble s'être concentrée sur le sens symbolique de l'œuvre, tandis que de simples allusions suffisaient. Il n'y a pas un seul groupe où ressorte le sentiment du beau, le moindre effet dans l'ordonnance. Des accessoires

comme la montagne des Oliviers bordée de haies, sont au-dessous des « crèches » les plus communes. Pour les proportions des figures, l'artiste semble n'en avoir eu aucune connaissance ou s'en être fort peu soucié. Toutes les figures sont de beaucoup trop courtes. Dans la composition, on chercherait en vain des motifs expressifs. Il n'y a pas une figure dont le mouvement, — indépendamment du défaut de la pose et de l'attitude, — dépasse la détermination la plus générale; pour un sentiment individuel, on n'en trouverait trace ni dans l'Ange de l'Annonciation ni dans la sainte Vierge à côté de lui, ni dans le Sauveur souffrant ou ressuscité, à moins que les physionomies, qu'on ne peut pas bien distinguer dans la copie réduite, ne soient plus parlantes que les mouvements des corps, des bras, des mains, des pieds et que la pose des têtes. Et il semble qu'il en doive être ainsi, puisque l'œuvre jouit d'une si grande approbation, et que l'effet général d'une figure est d'ordinaire obtenu par les traits et par l'expression du visage.

Quant au style des formes des corps aussi bien que des vêtements, on n'y reconnaît pas encore l'influence qui, de l'école flamande du XV[e] siècle, s'étendit sur tout l'art allemand. Les formes sont encore molles et arrondies, les vêtements n'ont pas ces bords et ces brisures aiguës qui sont propres aux sculptures en bois du XV[e] siècle, de sorte qu'on peut admettre avec assez de certitude que notre retable est d'environ l'an 1400[1].

1. Ce retable, dont la peinture et la dorure avaient, par l'effet du temps, souffert beaucoup d'altérations, a été soumis en 1857 à une restauration complète, que le sculpteur Holbein, de Berlin, assisté de son frère Holbein le peintre, a exécutée à la grande satisfaction de l'administration et de la commune de Tribsees. Refait dans quelques parties de la sculpture, entièrement repeint, redoré et réargenté, il est maintenant appliqué contre la paroi sud du chœur de l'église, dans le voisinage de l'autel.

AUTEL DANS L'ÉGLISE DE TRIBSEES

ALTAR IN THE CHURCH OF TRIBSEES

STATUE ÉQUESTRE DU GRAND ÉLECTEUR

SUR LE LONG PONT A BERLIN

(HAUTEUR, 6m 25.)

AVEC UNE PLANCHE.

L'histoire de l'art est si étroitement unie à l'histoire générale, que les œuvres de l'art sont l'expression la plus frappante de l'esprit dominant d'une époque. Cependant, si l'artiste est nécessairement sous l'influence de cet esprit, si sa manière de voir, la direction de ses idées et principalement son goût, se trouvent régis par lui, il ne manque pas d'exemples d'hommes qui, tout en suivant la direction générale de leur temps, savent, par leur génie, s'élever au-dessus, et conquérir une place libre et indépendante, soit en se rattachant à un passé glorieux, soit en se posant comme les prophètes d'un avenir qu'ils aident à créer.

Nous rencontrons un génie de cet ordre dans André Schluter, né à Hambourg en 1662, mort en 1714 à Berlin. Il s'est occupé surtout d'architecture; cependant il est presque supérieur encore comme statuaire, et il fut incontestablement le plus grand artiste de son temps. Les masques de guerriers mourants qui se trouvent au haut des fenêtres dans l'intérieur de l'arsenal de Berlin peuvent assurément être comptés parmi les meilleures sculptures des temps modernes; mais son œuvre principale est la statue équestre du grand électeur sur le long pont à Berlin.

Cette œuvre colossale fut modelée par André Schluter, par ordre du prince électeur Frédéric III, qui devint roi sous le nom de Frédéric Ier, coulée en bronze par J. Jacobi et inaugurée solennellement en 1703.

Le prince, en costume de général, se dresse sur son cheval dont il semble contenir de la bride l'élan rapide, comme pour s'arrêter à mieux observer le champ de bataille ou ses mouvements. La droite tient le bâton du commandement, la gauche les rênes du cheval. La chevelure tombe librement en boucles sur le dos et sur le manteau, qui, laissant dégagé l'avant-corps et suivant le mouvement, s'étend sur le cheval sans cacher la ligne du dos de celui-ci, et de manière à combler heureusement l'angle entre le cheval et le cavalier.

Ce dut faire une impression singulière sur les contemporains du prince, habitués à le voir dans son costume militaire ou de cour, de le voir tout à coup se dresser, dans sa statue équestre

en bronze, en empereur romain. Quoi qu'il en soit, on reconnait que le sentiment artistique de Schluter aurait été choqué d'immortaliser en bronze les pans d'habits brodés de dorures, les bottes à l'écuyère et tout un appareil de mauvais goût, et il donna à son héros les insignes consacrés par l'histoire de l'antiquité : il remplaça l'épée par le glaive romain ; il l'attacha, — conformément à nos idées, — au côté gauche, et ne s'informa non plus aucunement si on avait jamais vu un général romain avec la chevelure flottante.

Malgré ces légères anomalies et ces contradictions, l'effet de la statue est simple et puissant. L'œil est animé d'un regard perçant ; mais le calme, la certitude de la victoire, respirent dans chaque mouvement, dans chaque trait du visage, et se communiquent non-seulement au coursier à la démarche assurée, mais à l'ensemble et à toutes ses parties. C'est la réalisation merveilleuse des plus hautes exigences de la plastique, la perfection de la vie dans toute son animation, jointe à la perfection du calme le plus naturel.

Le piédestal sous la statue est en marbre de Carrare, construit un peu dans le mauvais goût du style rococo, et par rapport à la statue équestre qui est colossale, trop faible et trop bas. Les côtés du piédestal sont ornés de bas-reliefs en bronze avec des scènes allégoriques représentant la Victoire et la Paix. La plaque de derrière a été, dit-on, enlevée dans la guerre de Sept ans. Sur celle de devant il y a l'inscription suivante :

Divo Fridrico Guilhelmo magno
S. R. I. Archic. et Elect. Brandeburg
Quum incomparabilis heros dum vixit Amor orbis
Atque ac terror hostium extitisset
Hoc pietatis et glor. æternæ monum.
L. M. Q. P.
Fridricus
Primus e sua stirpe Rex Boruss.
Anno a. ch. n. CIƆIƆCCIII.

Quatre figures assises d'hommes enchaînés, presque nus, sont placées aux quatre coins du monument. Le mouvement violent de leur attitude, forme un contraste extrême avec le calme du héros triomphant au-dessus d'eux. On s'est donné beaucoup de peine pour expliquer les figures, et pourtant l'explication semble toute naturelle. Le héros est représenté en vainqueur ; au-dessous de lui nous voyons les vaincus, et pour faire diversion avec son calme suprême, ils sont convulsivement agités par la terreur, la haine et un désir impuissant de vengeance.

La statue équestre a été faite tout entière par Schluter de 1697 à 1699. — Pour les prisonniers de guerre, il n'a fourni que les petits modèles qui ont été ensuite exécutés de grandeur plus que naturelle par Nahl, Herfort, Backer, Bruckner et Heinzi.



DER GROSSE KURFÜRST

FRÉDÉRIC GUILLAUME ÉLECTEUR FREDERICK WILLIAM ELECTOR

LE MAITRE-AUTEL DE SAINT-WOLFGANG

DE MAITRE PACHER[1]

AVEC UNE PLANCHE.

Nous avons donné, dans le volume de peinture, un des tableaux qui sont peints sur les volets du grand retable de Saint-Wolfgang à Wolfgangsee. Si déjà les peintures de cet autel, de la main d'un peintre inconnu jusqu'ici dans l'histoire de l'art, provoquent un juste étonnement, — combien notre admiration est plus grande encore devant la sculpture en bois qui forme le corps principal du retable. On ne saurait méconnaître que l'artiste s'y montre bien supérieur, et si l'inscription qui est par derrière n'était pas si nette et si précise, on serait tenté de séparer le peintre et le sculpteur, d'autant plus que les formes semblent indiquer une direction de goût différente.

Le sujet de la sculpture est la glorification de la Vierge couronnée par le Christ. Si, dans la Madone avec le saint Enfant, celui-ci restait encore autant que possible la figure principale, nous voyons ici une preuve non équivoque du culte prédominant de la Vierge; car ce n'est pas sur celui qui couronne, mais sur celle qui est couronnée, que se dirigent les regards. L'acte du couronnement est déjà accompli; la dernière parole de bénédiction a été prononcée sur la Vierge bénie. La couronne sur la tête, enveloppée d'un large manteau, sur lequel tombent les riches boucles de sa chevelure, elle est humblement agenouillée, les mains jointes, en prière, devant son fils, le regard baissé et souriant comme un enfant dans son sommeil. Le Christ est assis en face d'elle sur un trône. Une couronne, dans laquelle semblent se réunir la tiare et la couronne impériale et qui se termine comme une cathédrale par une fleur crucifère, orne sa tête. Il porte sur une large tunique un grand manteau garni d'une lourde bordure. Il tient sur ses genoux dans sa main gauche le globe avec la croix; sa droite est levée pour bénir. Il abaisse un regard plein de joie et de douceur sur la figure couronnée et transfigurée par une jeunesse et une beauté nouvelles, dans laquelle il ne voit plus que la reine du ciel. Au-dessus du Christ et de la Vierge flotte la colombe du Saint-Esprit. Dieu le Père n'a pas trouvé place. Tout un essaim d'anges assiste à la scène et y prend part de diverses manières. Les uns tiennent les bouts du manteau de la sainte Vierge; les

1. Je dois ce dessin à M. Jobst, de Vienne, qui a entrepris, avec plusieurs amis des arts, l'œuvre méritoire de publier les retables du moyen âge de l'Autriche en une série de lithographies très-exactes.

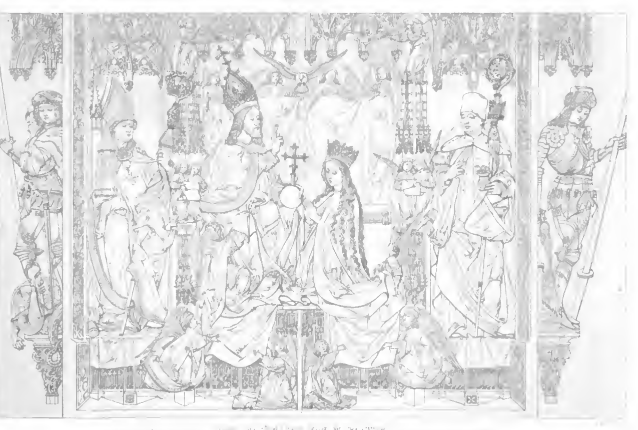
autres remplissent le même office auprès du Christ; d'autres tiennent la tapisserie derrière le trône, en attendant que Marie y prenne la place non occupée. D'autres encore ont pris place, deux par deux, sur les piliers qui ferment l'enceinte du couronnement, et chantent des psaumes, et d'autres anges au-dessus d'eux les accompagnent avec la trompette. A droite et à gauche de ces piliers sont deux anges debout : celui à notre gauche, avec le modèle de l'église dans la main droite, est le saint titulaire, saint Wolfgang, dont le lourd manteau forme de riches plis sur le bâton épiscopal qu'il tient dans sa gauche; le saint à droite, avec une robe noire de religieux, et qui tient dans la main une coupe dont le poison s'échappe sous forme de serpent, est saint Benoît. Enfin, il y a encore en dehors du cadre deux figures de chevaliers debout, dans lesquelles nous reconnaissons facilement saint Georges par le dragon et saint Florian par l'incendie éteint.

Sur le socle est figurée l'Adoration des rois. Dans la sculpture du haut, on voit le Christ en croix, et à côté, saint Jean l'évangéliste et Marie, saint Jean-Baptiste et saint Georges; puis, au-dessus, le Christ trônant en roi du ciel et entouré de deux anges et de deux saintes.

Pour la solennité de la conception et de l'ordonnance renfermée dans une symétrie sévère, l'artiste a joint à une mise en scène pleine de dignité un grand calme dans les mouvements et une expression parlante, mais qui n'a rien de passionné. Cette expression s'élève, dans les petites figures d'anges, à la grâce la plus suave, soit qu'ils se penchent avec amour les uns vers les autres, soit qu'ils contemplent avec ravissement la Vierge ou le Christ. Les deux figures armées dont l'attitude est libre, ferme et gracieuse, nous montrent clairement combien l'artiste est maître des proportions et des mouvements. Dans les plis il y a beaucoup de brisures aiguës, ce qui ressort plus fortement dans le dessin que dans la réalité; du reste, toutes les formes sont belles et même délicates. On reconnaît même, dans toutes, l'étude achevée de la nature. La fidélité de l'imitation est surtout frappante dans saint Georges et saint Florian, dont l'armure et toutes les armes sont rendues avec tant d'exactitude, qu'on croirait presque voir des armes et une armure véritables.

L'architecture du retable n'est pas traitée avec moins de grandeur ni de talent. Ce ne sont pas seulement les piliers, les clochetons, les arcades et les niches avec les entrelacs aux mille replis qui excitent l'admiration; c'est jusque dans le remplissage des gorges que nous voyons s'étendre le goût de l'ornementation, le fini du travail, la fantaisie la plus inépuisable; car, là encore, entre les rinceaux et les feuillages, des figures humaines viennent animer l'ensemble jusque dans ses plus intimes profondeurs.

La partie architectonique de la sculpture est dorée; l'or et la couleur sont aussi appliqués sur les figures, suivant l'usage du temps. Une restauration que le retable a subie dernièrement l'a rétabli, sans le modifier en rien, autant que possible, dans son éclat primitif.



MAITRE AUTEL À ST WOLFGANG — HIGH ALTAR AT ST WOLFGANG

FONTS BAPTISMAUX DU DOME D'HILDESHEIM

(HAUTEUR, 1m 88, LARGEUR, 0m 90)

AVEC UNE PLANCHE.

Si les fonts baptismaux, en général, aussi bien par leur forme que par le sujet des sculptures qui les décorent, ont une grande valeur pour l'histoire de l'art, cela est principalement vrai des fonts baptismaux d'Hildesheim, coulés en bronze, ornés d'un grand nombre de figures détachées et de hauts-reliefs qui annoncent un grand développement artistique.

Le bassin même est supporté par quatre figures agenouillées tenant des urnes, et qui sont designées par l'inscription comme les quatre fleuves du paradis.

L'inscription porte :

+ TEMPERIEM · GEON · TERRE · DESIGNAT HIATUS ·
+ EST · VELOX · TIGRIS · QUO · FORTIS · SIGNIFICATUR ·
+ FRVDIFER · EUFRATES · EST · IUSTITIA · QUE NOTATUS ·
+ OS · MUTANS · PHISON · EST · PRUDENTI · SIMILATUS·

La figure à droite, sur notre planche, est le *Phison*, au-dessus de sa tête, dans le médaillon, « Prudentia », avec un livre et le serpent et avec l'inscription : Prudentes estote sicut serpentes. Dans le médaillon, au-dessus de la colonne, est le prophète Isaie, avec ces mots sur la banderole : Egredietur virgo de radice Jesse. Au-dessus est figuré le symbole de l'évangéliste saint Matthieu, avec l'inscription : Ipse salvum faciat populum suum a peccatis eorum. — A gauche est agenouillé l'*Euphrate*. Dans le médaillon au-dessus est « Justitia », avec l'inscription : Omnia in mensura et pondere pono; au-dessus du chapiteau de la colonne Ézéchiel, avec l'inscription : Similitudo animalium et hic aspectus eorum; par-dessus, le symbole de l'évangéliste saint Jean, avec l'inscription : Verbum caro factum est. — Au-dessus du *Geon* se trouve « Temperancia », avec l'inscription : Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci; au-dessus de la colonne le prophète Jérémie, avec l'inscription : Regnabit rex et sapiens erit; puis le symbole de saint Luc avec l'inscription : Dabit illi Dominus sedem David patris ejus. — Au-dessus du *Tigre* on voit « Fortitudo », avec l'inscription : Vir qui dominatur animo suo fortior est expugnatore urbis; par

dessus, le prophète Daniel, avec l'inscription : Omnes populi et tribus et lingue ipsi servient; puis le symbole de saint Marc, avec l'inscription : Ipse vos baptizabit in Spiritu sancto et igne.

Le bas-relief sous l'arcature à trois divisions, entre le Phison et l'Euphrate (V. notre planche), représente le passage miraculeux des Israélites à travers le Jourdain. Josué, la lance à la main, conduit la marche; douze hommes portent sur leurs épaules l'arche d'alliance, et chacun tient dans la main une pierre en souvenir du miracle. Sur l'arcade, au-dessus du bas-relief, il y a :

Ad patriam Josue duce flumen transit Hebreus.
Duc nur ad vitam te duce fonte Deus.

Le bas-relief entre l'Euphrate et le Tigre représente le baptême du Christ, qui est plongé dans l'eau jusqu'à mi-corps. Au-dessus de lui il y a la Colombe, Dieu le père et l'inscription : Hic est filius meus dilectus. A la droite du Christ est saint Jean, à sa gauche deux anges avec des linges. Sur l'arcade est l'inscription :

Hic baptizatur Christus quo sanctificatur
Nobis baptisma tribuens in flamine crisma.

Entre le Géon et le Tigre, est le bas-relief du passage des Israélites à travers la mer Rouge. Moïse conduit la marche, tenant dans la droite un bâton dont il sépare les et eaux, dans la gauche les tables de la loi. Sur l'arcade est inscrit :

Per mare per Moysen fugit Egyptum genus horum
Per Christum lavachro fugimus tenebras viciorum.

Le quatrième bas-relief entre le Phison et le Géon contient les armoiries du chapitre métropolitain d'Hildesheim : Marie sur le trône tenant l'enfant Jésus sur son sein; à sa droite, l'évêque saint Godehard; à sa gauche l'évêque saint Épiphane. Sur les degrés du trône est agenouillé le donateur des fonts baptismaux, Wilbernus; sur l'arcade au-dessus du relief, il y a :

Wilbernus venie spe dat laudique Marie
Hoc decus ecclesie. Suscipe Christe pie.

Le bord supérieur du bassin porte l'inscription :

+ QUATUOR · IRRORANT · PARADISI · FLUMINA · MUNDUM ·
+ VIRTUTES · QUE · RIGANT · TOTIDEM · COR · CRIMINE · MUNDUM ·
+ ORA · PROPHETARUM · QUE · VATICINATA · FUERUNT ·
+ HEC · RATA · SCRIPTORES EWANGELII CECINERUNT. +

Le couvercle a également, comme le bassin, quatre divisions. Sur notre planche nous voyons « Misericordia » sur un trône; elle verse d'une cruche du vin dans une écuelle que lui présente un pauvre à genoux; derrière elle est un homme nu qui s'habille; de l'autre côté, on voit un affamé à qui elle offre du pain, et, derrière celui-ci, un pèlerin debout; à ses pieds est un malade dans un lit. L'inscription au-dessus porte : Dat veniam sceleri per opes inopum misereri. Sur la colonne est Isaïe, avec l'inscription : Frange esurienti panem tuum et egenos vagosque induc in



TAUFBECKEN

FONTS-BAPTISMAUX

BAPTISMAL FONT

domum tuam. — Le second relief représente la confirmation du sacerdoce d'Aaron par le bâton qui fleurit; au-dessus est Moïse, avec l'inscription : Prophetam suscitabit de filiis vestris; au-dessus Salomon, avec l'inscription : Flores mei fructus honoris et honestatis; et sur l'arcade : Virga viret flore parit alma vigente pudore. — Le troisième relief présente le massacre des Innocents; Hérode, avec l'inscription : Quos dolor ostentat cruor a crudele cruentat. Sur la banderole de Jérémie, il y a : Vox in Rama audita ploratus et ululatus Rachelis plorantis filios suos. — Sur le quatrième relief, Madeleine parfume les pieds du Christ qui, aux paroles de Simon : « Hic, si esset propheta, sciret utique qualis et quæ est mulier quæ tangit eum, » répond : Remittuntur ei peccata multa. Au-dessus est David, avec l'inscription : Cibabit nos pane lacrymarum et potum dedit nobis in lacrymis. Sur l'arcade on lit : Spe reficit pectus lacrymis n flente refectus. — Sur le rebord du couvercle court l'inscription :

Mundat ut immunda sacri baptismatis unda.
Sic juste fusus sanguis lavacri tenet usus.
Post lavat attracta lacrymis confessio facta,
Crimine fedatis lavacrum fit opus pietatis.

Comme nous connaissons le nom du donateur de ces fonts baptismaux, Wilbernus, chanoine du dôme d'Hildesheim, il semble qu'il ne devrait pas être impossible de fixer avec certitude la date de son origine. Mais on n'a encore retrouvé nulle part le nom de Wilbernus. On attribuait d'abord à cet ouvrage une très-haute antiquité, de 904 à 919, mais cette opinion est contredite par l'auréole de saint Godehard, qui ne peut être que postérieure à 1135.

Le style, dans lequel on remarque le passage des traditions de l'antique à une certaine originalité de formes, semble indiquer la seconde moitié du XIIe siècle, sans rien pourtant de précis, car la forme générale, aussi bien que le détail architectonique, pourrait appartenir au XIIIe siècle.

TABLE DES MATIÈRES

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, RUE SAINT-BENOIT, 7.



